62

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ἐλ Γκρέκο



FABBRI MILANO • ΜΕΛΙΣΣΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ



1

Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ (ἢ Τεοτοκόπουλι, ὅπως εἶναι ὁ ἄλλος τύπος ποὺ υἱοθέτησε ὁ ζωγράφος ἀργότερα), ποὺ ἀπὸ τὴν παραμονή του στὸ Τολέδο καὶ μετὰ γίνεται γνωστὸς μὲ τὸ ὄνομα Ἐλ Γκρέκο (μίγμα ἰταλικῆς καὶ ἰσπανικῆς γραφῆς), ἂν καὶ περιβάλλεται ἀκόμα καὶ σήμερα ἀπὸ ἕνα μυθικὸ φῶς, καὶ γιὰ τὶς περιπέτειες τῆς ζωῆς του καὶ γιὰ τὸ μοναδικὸ κόσμο τῶν εἰκόνων ποὺ δημιούργησε, δὲν εἶναι πιὰ μιὰ τόσο μυθικὴ μορφὴ ὅσο φάνηκε στοὺς μοντέρνους καλλιτέχνες καὶ τοὺς λογοτέχνες ποὺ ἀνακάλυψαν τὴ μεγαλοφυΐα του πρὶν ἀπὸ τὴν ὑπομονετικὴ δουλειὰ τῆς κριτικῆς. Τώρα, χάρη στὶς ἔρευνες μελετητῶν ἀπὸ πολλὲς χῶρες, μποροῦμε νὰ βασιζόμαστε σὲ ὁρισμένα βέβαια στοιχεῖα, καθὼς καὶ σὲ μιὰ συνθετικὴ θεώρηση τῶν σπάνιων πηγῶν ποὺ εἶναι σύγχρονες μὲ τὸ ζωγράφο. Εἶναι βέβαιο ὅτι γεννήθηκε τὸ 1541 στὴν Κρήτη, ποὺ τὴν εἶχαν καταλάβει οἱ Βενετοὶ ἀπὸ τὸ δέκατο τρίτο αἰώνα· εἶναι βέβαιο ἀκόμα ὅτι βρέθηκε στὴ Βενετία, στὴ σχολὴ τοῦ Τισιανοῦ, πρὶν ἀπὸ τὸ 1570. Οἱ σχέσεις του μὲ τὴν ἰταλικὴ μητρόπολη ἴσως διευκολύνθηκαν ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ ἀδελφός του Μανοῦσος, ποὺ θὰ τὸν συναντήση ἀργότερα στὸ Τολέδο, ὅπου καὶ θὰ πεθάνη τὸ 1604, ἦταν στὸ Ἡράκλειο μισθωτὴς φόρων τῆς Γαληνότατης Δημοκρατίας. Μόλις

ANNA PALLUCCHINI

'Ελ Γκρέκο



2

τὸ 1961 ἀνακαλύφθηκε (ἀπὸ τὸν Μέρτζιο) ὅτι στὶς 6 'Ιουνίου τοῦ 1566 «ὁ μαΐστρο Μένεγος Θεοτοκόπουλος σγουράφος» ὑπέγραψε σὰ μάρτυρας σ' ἕνα ἔγγραφο στὸ 'Ηράκλειο. Αὐτὴ ἡ μαρτυρία, ἂν καὶ δὲν ἀποκλείει προηγούμενα ταξίδια στὴ Βενετία, ἐπικυρώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος διαμορφώθηκε καλλιτεχνικὰ στὴν Κρήτη· τὸ κρητικὸ περιβάλλον δὲν ἦταν τόσο καθυστερημένο ὅπως φαντάζονταν κάποτε στὴ Δύση, ἀλλὰ σημεῖο συνάντησης δυτικῶν θεμάτων καὶ εἰκονογραφικῶν τύπων (μέσα ἀπὸ χαρακτικὰ μὲ μανιεριστικὸ χαρακτῆρα) μὲ τὶς βυζαντινὲς παραδόσεις. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ὁριστικὴ ἀναχώρηση τοῦ Γκρέκο γιὰ τὴ Βενετία μετὰ τὸ 1566 (τὴ χρονιὰ ποὺ ἴσως πέθανε ὁ πατέρας του), ὅταν ἦταν πιὰ διαμορφωμένος ζωγράφος τοῦ τύπου τοῦ ἁγιογράφου, καὶ κατὰ συνέπεια καὶ ἡ ταύτιση τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ «ἕναν ἄλλο νεαρὸ μαθητή μου μὲ μεγάλη ἀξία» ποὺ ἀνέφερε ὁ Τισιανὸς τὸ 1567 στὸ Φίλιππο Β'· ἐξηγεῖται ἀκόμα φυσιολογικὰ ἡ περίοδος τῆς μαθητείας του κοντὰ στὸν Τισιανὸ γιὰ δυὸ ἢ τρία χρόνια, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναχώρησή του γιὰ τὴ Ρώμη τὸ 1570, ποὺ τὴν τεκμηριώνει τὸ γράμμα τοῦ Τζόυλιο Κλόβιο. 'Ο Κλόβιο, μικρογράφος στὴν ὑπηρεσία τοῦ καρδινάλιου Φαρνέζε στὴ Ρώμη, συνιστᾶ στὸν καρδινάλιο Φαρνέζε τὸ «νέο Κρητικὸ μαθητὴ τοῦ Τισιανοῦ» σὰν ἐξαιρετικό. 'Η ρωμαϊκὴ περίοδος τοῦ Γκρέκο, ποὺ δὲν πρέπει νὰ κράτησε πολύ, ἂν κρίνη κανεὶς ἀπὸ μιὰ ἔντονη ἐπιστροφὴ βενετσιάνικης ἀτμόσφαιρας στὰ τελευταῖα του ἰταλικὰ ἔργα, φωτίζεται ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τοῦ γιατροῦ Τζόυλιο Μαντσίνι (ποὺ γράφει ἀνάμεσα στὰ 1614 καὶ 1630). Γιὰ τὴ βενετσιάνικη περίοδο τοῦ Γκρέκο λείπουν πολλὰ στοιχεῖα, γιατὶ ὁ ζωγράφος, ὄντας καθολικός, δὲ γράφτηκε στὴν ἑλληνορθόδοξη κοινότητα ποὺ ἄκμαζε. 'Η ἀνάλυση ὅμως τῆς τεχνοτροπίας του δείχνει ὅτι γύρω στὸ 1576 πρέπει νὰ ἐπέστρεψε στὴ Βενετία. 'Απὸ κεῖ ἔφυγε, ἴσως γιὰ νὰ ἀποφύγη τὴν μεγάλη ἐπιδημία ποὺ σκότωσε καὶ τὸν Τισιανό, καὶ πῆγε στὴν 'Ισπανία. Μπορεῖ κανεὶς δικαιολογημένα νὰ σκεφτῆ ὅτι τὸν τράβηξε ἡ ἐλπίδα νὰ πάρη μέρος στὴ διακόσμηση τοῦ 'Εσκοριάλ, ποὺ εἶχε μόλις ἀρχίσει, ἢ ἀκόμα ἡ φιλία μερικῶν 'Ισπανῶν ἱερωμένων μὲ ὑψηλὲς θέσεις στὴν ἱεραρχία, ποὺ ἔμεναν στὴ Ρώμη καὶ ἦταν φίλοι τοῦ Φούλβιο 'Ορσίνι· συγκεκριμένα οἱ δυὸ στενώτεροι φίλοι τοῦ Γκρέκο ἦταν ὁ Ντὸν Πέντρο Τσακὸν καὶ ὁ Λουὶς ντὲ Καστίλλια, ποὺ ἔγινε καὶ ἐκτελεστὴς τῆς διαθήκης τοῦ ζωγράφου τὸ 1614· ὁ ἀδελφὸς τοῦ τελευταίου, Ντὸν Ντιέγκο, πρωτοπρεσβύτερος τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου, ἐπιστάτουσε στὴν κατασκευὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ 'Αντίγκουο ('Αγίου Δομινίκου τοῦ Παλαιοῦ).

'Ασφαλῶς τὸ 1577 ὁ Γκρέκο βρισκόταν στὸ Τολέδο, ὅπου ὑπῆρχε μιὰ ἀξιόλογη ἑλληνικὴ παροικία, καὶ ἔπαιρνε σημαντικὲς παραγγελίες, ὅπως τὸ σύνολο γιὰ τὸ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ 'Αντίγκουο καὶ τὸ Διαμερισμὸ τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ (Espolio) *γιὰ τὸν καθεδρικὸ ναό. 'Απὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ θὰ συνεχίση στὸ Τολέδο τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση του, παίρνοντας παραγγελίες καὶ ἀπὸ ἄλλες περιοχὲς τῆς 'Ισπανίας καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν αὐλὴ (παράδειγμα ὁ Ἅγιος Μαυρίκιος γιὰ τὸ 'Εσκοριὰλ τὸ 1580). Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο ἀσφαλεῖς γραπτὲς πηγὲς ἀναφέρονται σὲ μερικὰ σημαντικά του ἔργα (1586* Ταφὴ τοῦ κόμητα τοῦ 'Οργκάθ, *1596 ἔργα γιὰ τὸ Κολλέγιο τῆς Ντόνια Μαρία ντὲ 'Αραγκὸν στὴ Μαδρίτη, 1603 - 1605 διακόσμηση τῆς ἐκκλησίας τῆς 'Ιλλιέσκας κλπ.), πάντα ὅμως οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν ἰδιωτική του ζωὴ εἶναι λιγοστές, συγκεχυμένες καὶ συχνὰ ἀλληλοσυγκρούονται: ἀγνοοῦμε γιὰ ποιό λόγο δὲν παντρεύτηκε τὴν Ντόνια Χερόνιμα ντὲ λὰς Κουέβας, ἀγαπημένη καὶ πιστὴ σύντροφο τῆς ζωῆς του, μὲ τὴν ὁποία ἀπόκτησε τὸ γιό του Γιώργη Μανουὴλ (ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ διαθήκη του καὶ ἀπὸ μιὰ δήλωση τῶν ἐγγονῶν του Μαρίας καὶ Κλαυδίας)· δὲν μποροῦμε νὰ καθορίσουμε μὲ σιγουριὰ ἂν οἱ οἰκονομικὲς συνθῆκες τῆς ζωῆς του ἦταν ἄνετες ἢ ὄχι, δηλαδὴ ἂν ἡ ἄφθονη παραγωγή του, συχνὰ σὲ σειρές, ὀφειλόταν σὲ ὑλικὴ ἀνάγκη, στὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ τῶν βυζαντινῶν ἐργαστηρίων, ἢ στὶς πενιχρὲς ἀντίστοιχες ἀμοιβὲς (ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ μακροχρόνιες δίκες μὲ μερικοὺς ἀπὸ ἐκείνους ποὺ τοῦ ἔδιναν παραγγελίες). 'Ασφαλῶς εἶχε μιὰ ἄνετη μεγάλη κατοικία στὸ παρακμασμένο ἀρχοντικὸ τοῦ μαρκήσιου ντὲ Βιλλιένα, ἂν καὶ τοῦ χρειαζόταν πολὺς χῶρος γιὰ τὸ ἐργαστήριό του, ὅπου δούλευαν ὁ γιός του Γιώργης Μανουὴλ καὶ πολλοὶ βοηθοί· τὰ ἔπιπλα ἦταν λίγα, ἀλλὰ βρίσκονταν ἐκεῖ μεγάλα ἔργα σὲ στάδιο ἐπεξεργασίας καὶ τὰ «πρωτότυπα», σὲ μικρὸ σχῆμα, ὅλων τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου, ποὺ θά 'ταν ἀσφαλῶς χρήσιμα γιὰ τυχὸν ἐπαναλήψεις (κατὰ τὸν Πατσέκο). 'Ο Γκρέκο πέθανε στὶς 7 'Απριλίου τοῦ 1614 καὶ τὸν ἔθαψαν στὸν τάφο ποὺ εἶχε ἀποκτήσει στὸ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ 'Αντίγκουο. Τὰ ὀστά του μεταφέρθηκαν τὸ 1619 ἀπὸ τὸ γιό του στὴ μονὴ τοῦ Σὰν Τορκουάτο καὶ χάθηκαν σὲ ἐποχὴ ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν καθορίσουμε.*

«... τὴν ἰδιοφυΐα του θὰ τὴ θαυμάσουν, δὲ θὰ τὴ μιμηθοῦν οἱ αἰῶνες»

(᾿Αδελφὸς ᾿Ορτένσιο Παραβιθίνο)

ΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΣ τὴ βιογραφία τοῦ Γκρέκο, βλέπουμε ὅτι ἡ βενετσιάνικη περίοδος εἶναι ἡ λιγότερο τεκμηριωμένη· κι ὅμως αὐτὴ εἶχε τὴ μεγαλύτερη σημασία στὴ διαμόρφωσή του σὰ ζωγράφου. Ἡ ἐξέταση μερικῶν βασικῶν ἔργων θὰ μπορέση νὰ διαφωτίση τὴ μοναδικὴ περιπέτεια τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοῦ, ποὺ φτάνει στὴ Βενετία μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ γνωρίση ἀπευθείας ἕναν κόσμο μορφῶν ποὺ εἶχε ἀμυδρὰ διακρίνει ἀπὸ τὰ χαρακτικὰ ἀντίγραφα ποὺ ἔφταναν ὡς τὴν πατρίδα του, τὴν Κρήτη· συμπληρώνει στὴ Ρώμη τὴ μύησή του στὸν κόσμο τῆς Δύσης καὶ ἀποκτᾶ συνείδηση τῶν ἰδανικῶν αὐτοῦ τοῦ κόσμου καὶ τὴν τεχνικὴ ἱκανότητα νὰ τὰ ἐκφράση· τελικὰ ἐγκαταλείπει τὴν Ἰταλία γιὰ νὰ κλειστῆ σὲ ἕνα περιβάλλον ζωγραφικὰ ἀσήμαντο καὶ οὐδέτερο, ἀλλὰ πνευματικὰ πλούσιο καὶ βαθύ, γιὰ νὰ πραγματώση τὸ προσωπικό του ὅραμα, ὅπου ἡ ἄρνηση τοῦ νατουραλισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης δέθηκε στενὰ μὲ τὶς προγονικές του ἀναμνήσεις καὶ μὲ πνευματικότατα ὁράματα.

Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν Γκρέκο πρέπει νὰ τὸν συνδέσουμε μὲ τοὺς τρόπους παραγωγῆς τῶν βυζαντινῶν ἐργαστηρίων· εἶναι φανερὴ ἡ ἀναλογία στὴν τεχνικὴ καὶ στὶς θεματικὲς ἀρχές, ποὺ παραμένουν σταθερές· μέσα ἀπ᾿ αὐτὲς ὁ ἀρχικὰ «ἁγιογράφος» Γκρέκο γίνεται στὴν Ἱσπανία «χριστογράφος». Ὅμως, ἐνῶ ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς τεχνιτῶν, στὴν Κρήτη καὶ στὴ Βενετία, ἐκτελοῦν μὲ ἐπιμέλεια μιὰ ἀνάλογη δουλειά, ἐφαρμόζοντας ἀκριβῶς τὶς δυὸ διαφορετικὲς τεχνικές, ὁ Γκρέκο, μὲ τὴν ἐντονώτατη ἰδιοφυΐα του καὶ τὴν ποιητική του δύναμη, ἐμποτίζει τοὺς ἕτοιμους τύπους μὲ νέα ζωντάνια. Ἂν ἡ κριτικὴ ἀγωνίζεται ἀκόμα νὰ διαχωρίση τὰ πρῶτα βυζαντινότροπα ἔργα τοῦ Γκρέκο ἀπὸ ἄλλα παρόμοια ἔργα, ὑπάρχει μιὰ ὁμάδα ἰταλικῶν ἔργων του μὲ τόση τεχνοτροπικὴ ἑνότητα, ὥστε δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ κάνη λάθος· σὲ μερικὰ ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ ὑπογραφὴ «χεὶρ Δομηνίκου»· γιὰ ἄλλα ὑπάρχουν τεκμήρια ὅτι προέρχονται ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε καὶ τὴ συλλογὴ τοῦ Φούλβιο Ὀρσίνι. Ἂς ἀναφέρουμε τὰ κυριότερα: ἀμφιπρόσωπο τρίπτυχο (μὲ ἔξι παραστάσεις), Μοδένα, Πινακοθήκη Ἐστένσε (μὲ ὑπογραφή)· ἡ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων*, παρμένη ἀπὸ ἕνα χαρακτικὸ τοῦ Κορνήλιου Κὸρτ τοῦ 1567, Φρεντερίκσσουντ, Μουσεῖο Βίλλουμσεν· ἡ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων*, Κέττερινγκ, συλλογὴ τοῦ δούκα τοῦ Buccleuch (τὸ «πρότυπο» σὲ ξύλο βρίσκεται στὸ Παρίσι στὴ συλλογὴ Μπρολί)· ἡ *Ἄποψη τοῦ Ὄρους Σινᾶ* ποὺ βρισκόταν στὴ Βουδαπέστη, στὴ συλλογὴ Χατβάνυ (προέλευση Ὀρσίνι)· ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Τζούλιο Κλόβιο*, Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε (προέλευση Ὀρσίνι, μὲ ὑπογραφή)· ἡ *Πιετὰ* στὴ Νέα Ὑόρκη, Ἱσπανικὴ Ἑταιρεία (τὸ «πρότυπο» σὲ ξύλο, μὲ ὑπογραφή, βρίσκεται στὴ Φιλαδέλφεια, στὸ Μουσεῖο Τεχνῶν)· ὁ *Εὐαγγελισμός*, Φλωρεντία, συλλογὴ Κοντίνι - Μπονακόσσι· ἡ *Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναό*, Μιννεάπολις, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης· ὁ *Ἅγιος Φραγκίσκος δέχεται τὰ στίγματα*, Γενεύη, συλλογὴ Α. Θουλοάγα (μὲ ὑπογραφή)· ἡ *Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ*, Πάρμα, Μουσεῖο (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε, μὲ ὑπογραφή)· τὸ *Ἀγόρι ποὺ φυσάει ἕνα κάρβουνο* (ἢ *El Soplón*), Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Φαρνέζε) καὶ μιὰ παραλλαγή του, μὲ ὑπογραφή, στὴ Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Παίηζον. Ἡ ὁμάδα ἔχει τεχνοτροπικὴ ἑνότητα, ἀλλὰ ἡ ἐξελικτικὴ πορεία διαγράφεται καθαρὰ σὲ τρεῖς χωριστὲς περιόδους: τὴν πρώτη βενετσιάνικη περίοδο, τὴ ρωμαϊκὴ περίοδο, τὴ δεύτερη βενετσιάνικη περίοδο.

Ο ΓΚΡΕΚΟ, κατὰ πάσα πιθανότητα, ἐγκαθίσταται στὴ Βενετία καὶ μπαίνει στὸ ἐργαστήριο τοῦ Τισιανοῦ στὰ εἰκοσιπέντε του χρόνια· ὁ νέος καλλιτέχνης ἔχει συνηθίσει ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν εἰκονογράφων σ᾿ ἕναν τεχνικὸ καὶ θεματικὸ αὐτοματισμό· ἔχει ὅμως ἐποπτεία τοῦ τί συμβαίνει ἀλλοῦ καὶ διάθεση γιὰ νέους πειραματισμούς, κυρίως ἀπὸ τὴ γνωριμία του μὲ τὰ χαρακτικὰ τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα (τοῦ Καράλιο, τοῦ Κόρτ, τοῦ Σάντελερ) ποὺ εἶχαν διαδώσει παντοῦ τὰ ἔργα τῶν μανιεριστῶν πάνω ἀπ᾿ ὅλα (Παρμιτζιανίνο, Σκιαβόνε κλπ.). Ἀκριβῶς ἡ ἄνετη γραφὴ καὶ τὰ περίπλοκα θέματα τῶν ἔργων αὐτῶν βοήθησαν τὸν Γκρέκο νὰ ἀνανεωθῆ καὶ νὰ ξεπεράση τὸ συντηρητισμὸ τοῦ ἀρχικοῦ βυζαντινοῦ του χαρακτήρα. Ἐκεῖνο ποὺ διατήρησε ἀπ᾿ αὐτόν, ἀνέπαφο καὶ δυναμωμένο ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ βενετσιάνικη τέχνη, ἦταν ἡ γνώση τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τοῦ χρώματος. Ὅταν ὁ Γκρέκο ἔφτασε στὴ Βενετία, ἡ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ βρισκόταν στὸ ἀποκορύφωμα τῆς λαμπερῆς της ὡριμότητας. Ὁ Τισιανός, ὁ Τιντορέττο, ὁ Βερονέζε, ὁ Μπασσάνο εἶχαν στολίσει τὶς ἐκκλησίες τῆς πόλης μὲ ἔξοχα ἔργα, εἶχαν ντύσει τὰ παλάτια της μὲ ἀστραφτερὲς τοιχογραφίες· στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἔλαμπαν τὰ θαυμαστὰ μωσαϊκά. Τὸ τρίπτυχο τῆς Πινακοθήκης Ἐστένσε, ποὺ προέρχεται ἀπὸ



3

1 - *Τρίπτυχο τῆς Μοδένας*· μεσαῖο τμῆμα: *Ἡ Στέψη ἑνὸς Ἁγίου*· ἀριστερὸ φύλλο: *Ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων*· δεξὶ φύλλο: *Ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ*, Μοδένα, Πινακοθήκη Ἐστένσε.

2 - *Ὁ Ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσσίζης καὶ ὁ Ἀδελφὸς Λεόνε στοχάζονται τὸ θάνατο*, Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου).

3 - *Ὁ Εὐαγγελισμός*· κάτω τμῆμα, Μαδρίτη, Banque Urquijo· ἐπάνω τμῆμα: *Ἡ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων* (Πίν. II - III), Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου. (Οἱ φωτογραφίες συναρμολογημένες δείχνουν τὸ ἔργο στὴν ἀρχική του μορφή).

4 - *Σχέδιο ἀπὸ τὴν «Ἡμέρα» τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου*, Μόναχο. Συλλογὴ Γραφικῶν Ἔργων.

5 - *Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστής*, σχέδιο, Μαδρίτη, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη.

6 - *Ὁ Χριστὸς μὲ τὸ Σταυρό*, Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου).

τὴ συλλογὴ τῶν Ὀμπίτσι (τὸ ἀνακάλυψε καὶ τὸ σχολίασε ὁ R. Παλλουκκίνι), εἶναι τὸ ἀριστούργημα τῆς πρώτης αὐτῆς περιόδου τοῦ Γκρέκο.

Ὅ,τι παραμένει συζητήσιμο εἶναι οἱ διάφορες ἐπιδράσεις ποὺ εἶχαν στὸ ζωγράφο οἱ μεγάλοι Βενετσιάνοι ζωγράφοι [...].

ΤΟ ΠΡΩΤΟ βέβαιο ἔργο τοῦ Γκρέκο ἀπὸ τὸ Τολέδο, ἡ *Ἀνάληψη τῆς Παρθένου* τοῦ 1577 (σήμερα στὸ Σικάγο), εἶναι κυρίως βενετσιάνικο στὴ χρωματικὴ λάμψη του· ἡ ὑποβολὴ τοῦ χρώματος καὶ ἡ συγκινησιακή του δύναμη μένουν ἀπαράλλακτες στὸ πρῶτο ἀριστούργημα τοῦ Γκρέκο, τὸ *Διαμερισμὸ τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ (Espolio)*, ὅπου ἡ κόκκινη νότα τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ ἐπιβάλλεται πάνω ἀπὸ τὴ δυνατὴ χρωματικὴ ἐνορχήστρωση τοῦ συνόλου· σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο ἔργο πραγματοποιεῖται γιὰ πρώτη φορὰ ἡ συνειδητὴ ἀπάρνηση τοῦ βάθους στὸ χῶρο ποὺ ἐπέβαλε ἡ Ἀναγέννηση, γιὰ νὰ ἐκφραστῆ ἡ ὅλο ἀγωνία πίεση τοῦ ταραγμένου πλήθους. Κι ἕναν ἄλλο φόρο τιμῆς στὴ βενετσιάνικη χρωματική, στὴ δύναμη ὑποβολῆς ὁρισμένων μιγμάτων, σὲ μιὰ μυστηριακὴ ἀναλαμπὴ τοῦ χρώματος, βρίσκουμε στὸν πίνακα τῆς ἴδιας ἐποχῆς ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Φίλιππος Β' καὶ ποὺ ἔχει διάφορα ὀνόματα: ἡ *Προσκύνηση τοῦ Ἁγίου Ὀνόματος τοῦ Ἰησοῦ* εἶναι τὸ πιὸ κατάλληλο· τὸ θέμα προσαρμόζεται θαυμάσια στὴν Ἀντιμεταρρύθμιση, καὶ ὁ Γκρέκο τὸ ἀναπτύσσει μὲ ἐξαιρετικὴ ποιητικὴ καὶ ὑποβλητικὴ δύναμη. Τὸ «πρότυπο» αὐτῆς τῆς σύνθεσης, ἐλαιογραφία σὲ ξύλο (ἐνῶ γενικὰ οἱ προκαταρκτικὲς σπουδὲς γίνονται μὲ τέμπερα), βρίσκεται στὸ Λονδίνο, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη· εἶναι ἀκόμα πολὺ κοντὰ στὸ τρίπτυχο τῆς Μοδένας στὴ χρωματικὴ δύναμη, τὴ λάμψη τοῦ ὑλικοῦ ποὺ μοιάζει μὲ σμάλτο, καὶ σὲ μερικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, ἂν καὶ τὰ δυὸ ἔργα τὰ χωρίζουν πολλὰ χρόνια. Ἴσως ἀκριβῶς ἡ φόρτιση τοῦ πάθους καὶ ἡ ἀντικομφορμιστικὴ τάση σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ βενετσιάνικη χρωματικὴ νὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ δὲν ἄρεσαν στὸν αἰνιγματικὸ μονάρχη (δὲν τοποθέτησε στὸ βωμὸ τὸ ὡραιότατο *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου καὶ τῆς Θηβαϊκῆς Λεγεώνας*, ποὺ ἡ δραματικότητά του θυμίζει Ποντόρμο). Ὁ Γκρέκο ἀποσύρεται ὁριστικὰ στὸ Τολέδο, ἀδιαμφισβήτητος κύριος τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου, καὶ δημιουργεῖ μιὰ ἐξαιρετικὴ σύνθεση μὲ συστατικὰ ἀπὸ ἕνα ἀνθρώπινο περιβάλλον πλούσιο πνευματικά, ἀπὸ ἕναν τόπο μὲ ἐξαιρετικὴ δύναμη ὑποβολῆς καὶ ἀπὸ τὴν πολύπλοκη προσωπικότητά του ποὺ ἀδημονεῖ νὰ ἐκφραστῆ. Μέσα του κοχλάζουν ζωτικὰ στοιχεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὲς πολιτιστικὲς περιοχές: ὁ ἀντινατουραλισμὸς τῆς βυζαντινῆς Ἀνατολῆς, ὁ θερμὸς ἀνθρωπισμὸς τῆς Βενετίας, ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ δραματικότητα τῶν μανιεριστῶν· ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ κυριαρχήσῃ σ' ὅλα αὐτὰ τὰ πολιτιστικὰ στοιχεῖα, ποὺ, συνυπάρχοντας στὴν ἀπομόνωση τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Τολέδου, ἦταν πάντα σημαντικὰ καὶ στάθηκαν ἱκανὰ νὰ δώσουν ἐκφραστικὰ μέσα στὴ μεταμορφωτική του φαντασία. Ἔτσι γεννήθηκε τὸ θαῦμα ἐκεῖνο τῆς πνευματικότητας καὶ τῆς ἐξαίσιας παραστατικῆς φαντασίας, ἡ *Ταφὴ τοῦ Κόμητα τοῦ Ὀργκάθ*, ὁ θρύλος τοῦ εὐγενοῦς ἱππότη ποὺ τὸν κηδεύουν ὁ Ἅγιος Στέφανος καὶ ὁ Ἅγιος Αὐγουστῖνος· οἱ δυὸ Ἅγιοι ἔχουν ἐμφανιστῆ ξαφνικὰ στοὺς εὐσεβεῖς συντρόφους, ποὺ φαίνονται ὅτι μᾶλλον διδάσκονται παρὰ ἐκπλήσσονται ἀπὸ τὸ θαῦμα: ἕνας ἄγγελος παίρνει στὸν οὐρανὸ τὴν ψυχὴ τοῦ νεκροῦ, συνδέοντας τὸν οὐρανὸ μὲ τὴ γῆ, τοὺς εὐσεβεῖς μὲ τοὺς ἁγίους. Ἡ ἀναγωγὴ τοῦ χώρου σὲ δυὸ διαστάσεις εἶναι φανερὴ ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ τελείωσε τὸ 1586.

Δύσκολα μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν χρόνο μὲ τὸ χρόνο τὰ πολυάριθμα ἔργα του ἀνάμεσα στὸ 1586 καὶ στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα. Ἀναφέραμε ὅμως ἤδη μερικὰ σύνολα γιὰ τὰ ὁποῖα εἴμαστε σίγουροι· γύρω τους μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν τὰ ἔργα τῆς ὥριμης ἡλικίας του. Ξαναβρίσκουμε σ' αὐ-

τὰ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ διαγράφονται στὴν ἐποχὴ τῆς διαμόρφωσης τοῦ Γκρέκο καὶ στὰ ἀριστουργήματα τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Τολέδου· παράλληλα βλέπουμε νὰ ἐπιτείνεται ἡ διαδικασία τῆς ἀποσύνθεσης τῶν πιὸ φανερῶν ἀξιῶν τῆς Ἀναγέννησης: τῆς ἰσορροπίας στὴ σύνθεση, τῶν νατουραλιστικῶν ἀναλογιῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, τῆς ἁρμονίας ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὸ περιβάλλον.

ΕΙΤΕ γιὰ νὰ ἱκανοποιήσῃ τὶς ἀπαιτήσεις τῶν κληρικῶν ποὺ τοῦ ἔδιναν παραγγελίες, εἴτε ἀπὸ μιὰ ἀταβιστικὴ προδιάθεση γιὰ θέματα τῆς καθιερωμένης εἰκονογραφίας, εἴτε ἀπὸ ἀδιαφορία γιὰ τὴν «εὑρηματικότητα» ὅπως τὴν ἐννοοῦσαν οἱ μανιεριστές, ἐπινοητικοὶ καὶ σοφιστές, ὁ Γκρέκο ἑρμηνεύει μιὰ περιορισμένη σειρὰ θεμάτων: τὸν *Εὐαγγελισμό*, τὴ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ*, τὴν *Προσκύνηση τῶν ποιμένων*, τὴν *Ἁγία Οἰκογένεια*, *Ἁγίους* καὶ τὴ *Σταύρωση*, ποὺ ὅλα χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀποφασιστικὴ προτίμηση στὴν κάθετο, ἔκφραση θρησκευτικοῦ συναισθήματος καὶ ἐπαγωγικὴ δραματικότητα. Ὑπάρχουν πάντα νέα εὑρήματα γύρω ἀπὸ τὶς χρωματικὲς ἀξίες, τὴν εὐαισθησία στὶς λεπτομέρειες, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς βοηθήσουν στὸ δύσκολο ἔργο τοῦ διαχωρισμοῦ τῶν προσωπικῶν ἔργων τοῦ Γκρέκο ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἔγιναν μὲ συνεργασία, ἢ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἐργαστηρίου (αὐτὸ οὔτε ἡ πρόσφατη σημαντικὴ μονογραφία τοῦ Οὐέθεϋ δὲν τὸ ἐπιτυγχάνει, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ρομπέρτο Λόνγκι). Ἂν συγκρίνουμε τοὺς πίνακες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μὲ τὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς του περιόδου, μᾶς κάνει ἐντύπωση πόσο δρόμο ἔχει διανύσει ὁ καλλιτέχνης καὶ μὲ πόση συνέπεια. Μόνο οἱ ὁμάδες τῆς *Ἁγίας Οἰκογένειας* διατηροῦν μιὰ κάποια ἠρεμία, μιὰ χάρη ποὺ βρίσκεται ἀκόμα ἀνάμεσα στὸν Κορρέτζιο καὶ στὸν Παρμιτζιανίνο, παρ' ὅλη τὴν προδιάθεση τοῦ πόνου στὸ πρόσωπο τῆς Παρθένου μὲ τὰ μεγάλα μάτια, τὰ σβησμένα κάτω ἀπὸ βαριὰ βλέφαρα· στοὺς *Εὐαγγελισμοὺς* ὅμως ὁ ζωγράφος ἐγκαταλείπει κάθε ἀναφορὰ στὸ περιβάλλον καὶ τὸ χῶρο, καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς γίνεται σὲ μιὰ δραματικὴ ἀτμόσφαιρα, μὲ οὐρανοὺς ποὺ προμηνοῦν θύελλα στὸ βάθος καὶ ἀγγέλους ποὺ μοιάζουν σὰ νὰ βγαίνουν ἀπὸ ἀνεμοστρόβιλο· στὶς *Προσκυνήσεις τῶν ποιμένων* θυσιάζει σχεδὸν ὅλες τὶς νατουραλιστικὲς λεπτομέρειες τῶν ἄλλων ταπεινῶν προσώπων γιὰ νὰ συγκεντρώσῃ τὴν προσοχή μας στὴν Παναγία καὶ τὸ Βρέφος, ἀπ' ὅπου ἀκτινοβολεῖ ἕνα ἔντονο φῶς, ἐνῶ ὅλη τὴ σύνθεση τὴ διαπερνοῦν μυστηριακὰ σκοτάδια· οἱ ἀναρίθμητες *Σταυρώσεις*, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ὡραιότατη *Σταύρωση* τοῦ Λούβρου, ποὺ ἔχει ἀκόμα παραδοσιακὴ σύνθεση καὶ πλαστικότητα, ἐξομοιώνονται ὁλοένα καὶ πιὸ πολὺ μὲ ὁράματα, συνεστραμμένες, διαλυμένες πάνω σ' ἕναν οὐρανὸ θύελλας, καὶ σὰ νὰ συγκρατοῦνται μὲ δυσκολία στὸ λόφο, ὅπου τὸ γρήγορο πινέλο ἀναπολεῖ μὲ λίγες γραμμὲς σκοτεινὲς εἰκόνες τοῦ Τολέδου, φωτισμένες ἀπὸ μιὰ ἀστραπὴ ποὺ διακόπτει τὴ νύχτα.

Ἡ τάση νὰ μυθοποιοῦν τὴ ζωὴ τοῦ Γκρέκο ἔκανε μερικοὺς συγγραφεῖς νὰ τονίσουν τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ζωγράφου ἀπὸ τοὺς ἄλλους, νὰ τὸν κάνουν «ξένο» καὶ στὸ Τολέδο. Ἀντίθετα πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι τὸ Τολέδο δὲν ἦταν πιὰ πρωτεύουσα ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια, ἀλλὰ δὲ βρισκόταν καθόλου σὲ παρακμή: εἶχε μείνει ἕνα ζωντανὸ πολιτιστικὸ κέντρο καὶ δημιουργοῦσε εὐνοϊκὸ περιβάλλον γιὰ τὸν Γκρέκο, ἄνθρωπο μὲ βαθιὰ παιδεία. Ξέρουμε σίγουρα ὅτι ἡ βιβλιοθήκη του εἶχε ἔργα τῶν Ἑλλήνων καθὼς καὶ τῶν Λατίνων καὶ Ἰταλῶν κλασικῶν, μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν ἀρχιτεκτονική, φιλοσοφικὰ δοκίμια (π.χ. τοῦ νεοπλατωνικοῦ Πατρίτσι) καὶ ἱστορίες, μυθιστορήματα καὶ νουβέλες στὰ ἱσπανικά. Οἱ πολύτιμοι κατάλογοί τους, καμωμένοι ἀπὸ τὸ γιό του Γιώργη Μανουήλ, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ἀνθρωπιστικὴ καλλιέργεια τοῦ ζωγράφου καὶ νὰ φανταστοῦμε τὴν εὐγενικὴ ζωή του. Τὴν ἔντονη δουλειά του καὶ τὴ θρησκευτική του συγκέντρωση διέκοπταν κάποτε συγκεντρώσεις ἐκλεκτῶν φίλων, συγγραφέων ὅπως ὁ Κοβαρρούμπιας καὶ ὁ Πέντρο Σαλαθὰρ ντὲ Μεντόθα, ποιητῶν ὅπως ὁ Παραβιθίνο, ὁ Ἄνγκουλο, ἴσως ὁ Γκόνγκορα, ἴσως ὁ Θερβάντες. Μοναδικὴ χαρούμενη νότα σ' αὐτὴ τὴν αὐστηρὴ ζωὴ ἡ συνήθειά του, ποὺ ἀσφαλῶς τὴν ἔφερε ἀπὸ τὴ Βενετία, νὰ δίνῃ χαρὰ στὸ τραπέζι του μὲ μουσικοὺς (μαρτυρία τοῦ Χουσέπε Μαρτίνεθ, 1673;), πρᾶγμα ποὺ δίνει μιὰ ἰδέα καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ εὐαισθησία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δημιουργοῦ τῶν φλογερῶν χρωματικῶν ἁρμονιῶν.

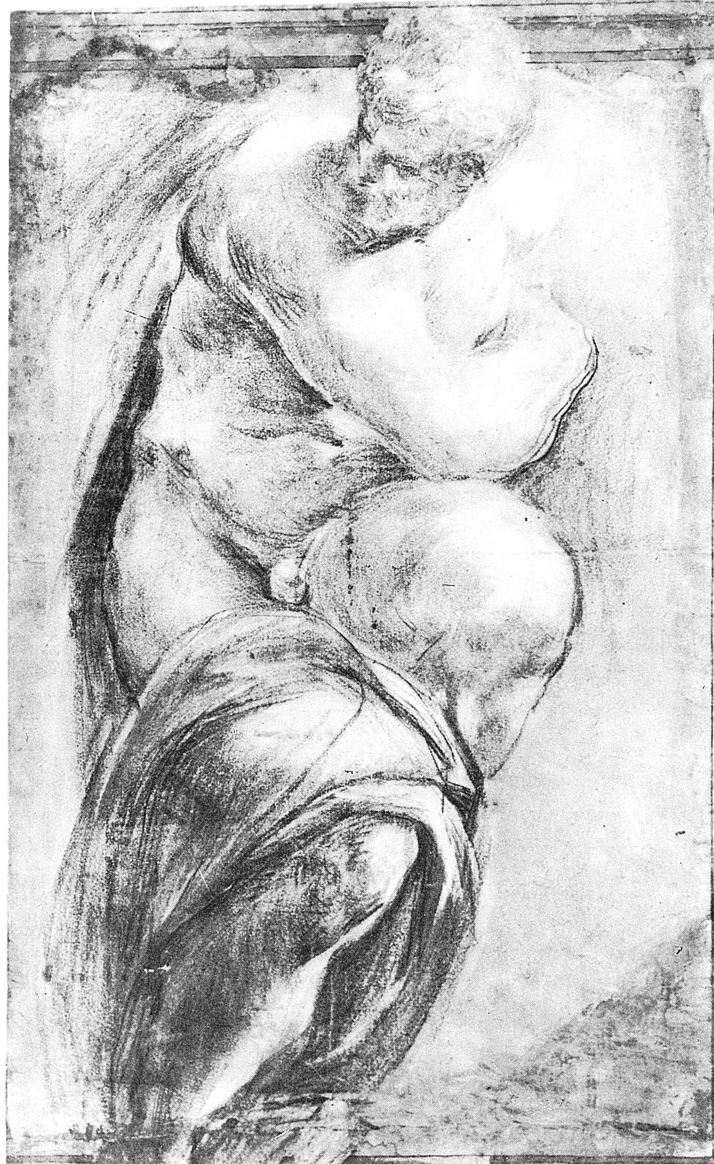
ΤΑ ΥΠΕΡΟΧΑ ἔργα τῶν τελευταίων δεκατεσσάρων ἐτῶν τοῦ Γκρέκο μαρτυροῦν πόσο εἶχε προχωρήσει ἡ διαδικασία ὑποτίμησης ὁρισμένων παραστατικῶν ἀξιῶν τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονταν πιὰ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἀνθρώπου τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, τουλάχιστο σ' αὐτὸν τὸ μοναχικὸ ποιητὴ ποὺ ἀναπτύχθηκε σὲ ἕνα περιβάλλον σημαδεμένο ἀπὸ τὴν πνευματικότητα τῆς Ἀνατολῆς καὶ ποὺ στὸ Τολέδο, δίπλα στὶς ἄσπρες συναγωγὲς καὶ στὰ περίπλοκα μνημεῖα «μουδέχαρ», σὲ μιὰ κοινωνία ἱκανὴ νὰ δημιουργῇ μυστικιστὲς σὰν τὸν Ἅγιο Ἰωάννη καὶ τὴν Ἁγία Θηρεσία, ξανάβρισκε νέα ἐρεθίσματα γιὰ τὴ φαντασία, νέες εὐκαιρίες φυγῆς ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

Μόνο ὁ κενὸς χῶρος, ποὺ τραβᾶ σὰ βάραθρο, τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου στὴν Καπέλλα Παολίνα, μόνο ὁ πλοῦτος τῶν συνδυασμῶν καὶ ἡ χρωματικὴ διάλυση τοῦ *Ἀπόλλωνα καὶ Μαρσύα* τοῦ Τισιανοῦ, μόνο τὰ ὁράματα τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου* τοῦ Τιντορέττο στὸν Ἅγιο Γεώργιο μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὴ δραματικὴ ποίηση ποὺ δημιούργησε ὁ Γκρέκο στὰ τελευταῖα του χρόνια.

Στὶς θαυμάσιες προσωπογραφίες του — καρποὺς τῆς βαθιᾶς κατανόησης τοῦ ἀνθρώπου, τῆς ἀξιοπρέπειάς του καὶ τῆς εὔθραυστης φύσης του, τῆς ἐπίπονης νίκης του πάνω σὲ σκοτεινὲς δυνάμεις, τοῦ φωτὸς ποὺ τὸν ἀνταμείβει γιὰ τὶς ἐξαντλητικές του ἀναζητήσεις — θὰ προσθέταμε τὶς ὡραιότατες σειρὲς τῶν *Ἀποστόλων*. Τὰ θέματα τοῦ Γκρέκο στὰ τελευταῖα του χρόνια ἔχουν μεγαλύτερη ποικιλία: ὄχι μόνο ἐπανέρχεται στὰ δραματικὰ θέματα τῆς πρώτης του περιόδου, ὅπως ἡ *Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναὸ* καὶ ὁ *Ἅγιος Φραγκίσκος ποὺ δέχεται τὰ στίγματα*, καὶ ἐπιμένει στὴν *Ἀγωνία τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανὴ* καὶ στὰ *Δάκρυα τοῦ Ἁγίου Πέτρου*, παρὰ δοκιμάζει νὰ ὑλοποιήσῃ καὶ νέες φλογερὲς συλλήψεις τῆς φαντασίας του, ὅπως τὶς παραλλαγὲς πάνω στὸ *Λαοκόοντα*, αἰώνιο ἐρωτηματικὸ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μοίρα· τὸ ἔργο αὐτὸ θυμίζει ἔντονα τοὺς *Σκλάβους* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου· οἱ μορφὲς ἔχουν γίνει μ' ἕνα παχὺ γαιόχρωμο μίγμα καὶ ὁρίζονται μόνο ἀπὸ τὸ φῶς καὶ τὴ σκιά, ὄχι ἀπὸ περιγράμματα· μᾶς δίνεται ἔτσι ἡ αἴσθηση ὅτι πάλλονται στὸ χῶρο, ὅτι τρέμουν ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἔνταση. Ἀδελφὴ σύνθεση εἶναι ἐκείνη ποὺ ζωγράφισε πάνω σὲ ὁρισμένους στίχους τῆς Ἀποκαλύψεως τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη, διαθήκη σχεδὸν τῆς αὐστηρῆς καὶ ἐναγώνιας θρησκευτικότητας τοῦ Γκρέκο, καὶ τῆς παραστατικῆς του ἱκανότητας, ποὺ προῆλθε ἀπὸ ὕψιστες ἐμπειρίες τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ περιληφθῇ ὁλοκληρωτικὰ σ' ἕνα μακρινὸ μέλλον.

Οὔτε ὁ δέκατος ὄγδοος αἰώνας, ὁ εἰδυλλιακὸς καὶ ὀρθολογιστικός, οὔτε ὁ νεοκλασικὸς δέκατος ἔνατος μπόρεσαν νὰ νιώσουν καὶ νὰ καταλάβουν τὸ μήνυμα τοῦ Γκρέκο. Οἱ ρομαντικοὶ τὸ πλησιάζουν πρῶτοι, οἱ ἐμπρεσιονιστὲς ἐμβαθύνουν σ' αὐτὸ καί, τέλος, γίνεται ἀστραφτερὴ ἀποκάλυψη γιὰ τὴν ἐξπρεσιονιστικὴ εὐαισθησία ποὺ ὡριμάζει στὴν Εὐρώπη τοῦ αἰώνα μας. Ἀσφαλῶς ἡ ἐπανεκτίμηση τοῦ Γκρέκο ἐντάσσεται στὴν ἀναγνώριση, στὴν κατανόησή μας γιὰ τὸν πολιτισμὸ τοῦ μανιερισμοῦ, ποὺ ὁ Γκρέκο ἦταν ἡ πιὸ ὑψηλὴ καὶ ἡ τελειωτική του ἔκφραση.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ



4

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

μικρὴ ἀνθολογία ἑλληνικῶν κειμένων

Τολέδο

ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ

...Πάω κι ἔρχουμαι στὰ στενὰ δρομάκια, κι ὁ νοῦς μου χιμάει πίσω γοητεμένος. Στὶς 8 τοῦ Ἀπρίλη τοῦ 1614, ἕνα τέτοιο χαρούμενο πρωινό, ἡ πόρτα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ἦταν ἀνοιχτή, παιδόπουλα μὲ ἄσπρα δαντελωτὰ πουκάμισα στέκουνταν στὸ κατώφλι μὲ κίτρινες λαμπάδες. Ὁ περήφανος μυστηριώδης ξένος ποὺ εἶχεν ἔρθει, τώρα καὶ σαράντα χρόνια, ἀπὸ τὴ θάλασσα, εἶχε πεθάνει.

Ὅλο τὸ Τολέδο πενθοῦσε. Ὁ θρύλος ποὺ εἶχε δημιουργήσει ὁ βίαιος λιγομίλητος Κρητικὸς ζωντάνευε πάλι σήμερα σὲ ὅλα τὰ χείλια. Ἡ ζωή του ἦταν παράξενη, τὰ λόγια του λίγα καὶ τσεκουράτα. Αὐτὸς δὲν ἦταν ποὺ εἶπε γιὰ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο: «Καλὸς ἄνθρωπος, μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει»; Αὐτὸς δὲν ἦταν ποὺ ἔκαμε τὰ φτερὰ τῶν ἀγγέλων τόσο μεγάλα ποὺ ἡ Ἐκκλησία τρόμαξε; Αὐτὸς δὲν ἦταν ποὺ ἔγραψε μιὰ φορὰ σ' ἕνα χαρτί: «Δὲν μπορῶ πιά, βαγκέστισα!»; Κι ὅταν τὸν ρώτησε ἡ Ἱερὰ Ἐξέταση: «Ποῦθε ἦρθες; Γιατί ἦρθες;» αὐτὸς ἀποκρίθηκε: «Δὲν ἔχω νὰ δώσω λόγο σὲ κανένα!». Ὅταν ἔτρωγε, εἶχε μουσικοὺς στὸ διπλανὸ δωμάτιο νὰ τοῦ παίζουν καὶ νὰ φραίνεται τρώγοντας. «Σπαταλοῦσε, λέει ὁ φίλος του Ἰωσὴφ Μαρτίνεθ, σπαταλοῦσε τὰ δουκάτα στὰ μεγαλεῖα τοῦ σπιτιοῦ του!» Τὸ δειλινὸ ἀγαποῦσε νὰ πηγαίνει στοὺς κήπους τοῦ καρδινάλιου Σαντοβὰλ ὐ Ρόχας. Ἐλιές, πορτοκαλιές, πεῦκα, στέρνες μὲ ψάρια, ξωτικὰ πουλιά, γυμνὰ ἀγάλματα γυναῖκες. Ἐκεῖ ἔσμιγε μὲ τοὺς φίλους του — ποιητές, καλογέρους, πολεμιστές, καρδινάλιους· στοὺς κήπους αὐτοὺς πήγαιναν κι οἱ πιὸ μορφωμένες Τολεδάνες πού, καθὼς λέει ὁ Γκράθιαν, «λὲν περισσότερα μὲ μιὰ λέξη παρὰ ἕνας Ἀθηναῖος φιλόσοφος μ' ἕνα βιβλίο».

Τὸ Τολέδο τὸν εἶχε γοητέψει. Ἦταν ἡ πολιτεία ποὺ τοῦ ταίριαζε — γιομάτη ἀκόμα μεγαλεῖο καὶ λάμψη, μὰ ποὺ εἶχεν ἀρχίσει νὰ ξεπέφτει καὶ ν' ἀφανίζεται. Ὅμως ζοῦσαν ἀκόμα καὶ περπατοῦσαν στὰ στενὰ δρομάκια της, ὅλο περφάνια, κούραση καὶ μυστικὴ ἔξαρση, οἱ ἱππότες κι οἱ εὐγενεῖς, οἱ ἄγριοι καρδινάλιοι κι οἱ χλωμοὶ καλόγεροι, ὅλες οἱ παθητικὲς φασματικὲς μορφὲς ποὺ γοήτεψαν τὸ μαῦρο ἔξαλλο μάτι τοῦ ἀνυπόταχτου Κρητικοῦ. Οἱ φλέβες του ἦταν γιομάτες ἀπὸ τὸ πιὸ διαλεχτὸ ἀραβίτικο αἷμα. Τοῦτοι οἱ ἴδιοι Ἄραβες, ποὺ εἶχαν ἁρπάξει τὴν Ἱσπανία, εἶχαν ξεχυθεῖ ἴσαμε τὴν Κρήτη, «τὸ νησὶ ποὺ τρέχει μέλι καὶ γάλα», ξεμπάρκαραν κι ἔκαψαν τὰ καράβια τους γιὰ ν' ἀναγκαστοῦν νὰ τὴν κυριέψουν. Τὸ ἴδιο καταχτητικὸ ἀραβίτικο αἷμα ἔτρεχε στὶς κρητικὲς κι ἱσπανικὲς φλέβες. Κι ὅταν ἦρθε ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο, βρῆκε μιὰν ἀληθινή του πατρίδα. Κι εἶχεν ἀκόμα τὸ παρθένο μάτι ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ τό 'χουν οἱ Ἱσπανοὶ ζωγράφοι: ἔβλεπε γιὰ πρώτη φορά, ξαφνικά, στὴν κρισιμότερην ἀκμὴ τῆς νιότης του, τὸ θέαμα τῆς Ἱσπανίας, τὶς ἐκστατικὲς χλωμιασμένες μορφές, τὴν πικραμένη αὐστηρὴ ἀνάταση μιᾶς ράτσας ποὺ ἀρχίζει νὰ γέρνει στὴ δύση της.

Ὁ Θερβάντες τὴν ἴδια ἀπαράλλαχτη ἐποχὴ ἀθανάτιζε, κλαίγοντας, γελῶντας, τοὺς ἱππότες τούτους τῆς ἐλεεινῆς μορφῆς. Μὰ ὁ Γκρέκο, ἀναμερίζοντας τὸ ἐφήμερο κωμικὸ στοιχεῖο, κατόρθωσε, ξεκινώντας ἀπὸ τοὺς κουρασμένους τούτους ἀρχοντικοὺς διαβάτες, νὰ διατυπώσει μὲ τὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα ἕνα αἰώνιο φάσμα: τὴν ἀκατάλυτη, ἀπελπισμένη ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Παλιὲς ἐκκλησιές, γκρεμισμένα παλάτια, ἕνα ἁγιόκλημα μέσα στὰ χαλάσματα σηκώνει τὸ κεφαλάκι του καὶ μοσκοβολάει. Βρέθηκα πάλι στὴν παλιὰ Ὀβριακή, στὸ σπίτι τοῦ Γκρέκο, δρασκέλισα τὸ κατώφλι. Μόλις ἔριξα μιὰ βίαιη ἁρπαχτικιὰ ματιὰ στὶς ζωγραφιὲς γύρα καὶ σβάρνισα τὰ λαμπερὰ χρώματα καὶ τὶς χλωμές, φαγωμένες ἀπὸ τὸ πνέμα σάρκες, ἔνιωσα νὰ πιάνεται ἡ πνοή μου. Κι ὅπως συνηθίζω στὶς μεγάλες μου πίκρες ἢ χαρές, ἀνάγκασα τὸν ἑαυτό μου νὰ καμωθεῖ τὸν ἀδιάφορο. Ἔχω, στὶς φοβερὲς τοῦτες στιγμές, ἀνάγκη νὰ παίξω, νὰ ξεστρατίσω λίγο τὸ νοῦ μου, νὰ τοῦ δώσω καιρὸ νὰ καταλάβει πὼς κι ἡ πιὸ μεγάλη χαρὰ καὶ πίκρα εἶναι ἕνας ἐφήμερος φωσφορισμὸς γύρα ἀπὸ τὰ κόκαλα τοῦ ἀνθρώπου καὶ δὲν ἀξίζει γιὰ τὸ χατίρι τους νὰ σπάσει ἡ καρδιά μας.

Στράφηκα πρὸς τὸ γέρο φύλακα τοῦ Μουσείου κι ἄρχισα νὰ μιλῶ καὶ νὰ χωρατεύω μαζί του. Μίλησα, γέλασα, συνήφερε λίγο ἡ καρδιά μου, καὶ τότε σώπασα κι ἄρχισα νὰ κοιτάζω τὸν Γκρέκο.

Ὅλο τὸ Ἀποστολάτο γύρα μου, καὶ νιώθω ξαφνικὰ πὼς ἔπεσα μέσα σὲ φλόγες. Ὁ Ἀπόστολος Βαρθολομαῖος, ντυμένος ὁλάσπρα· τὸ μαυρόσγουρο, χλωμό, πεινασμένο κεφάλι σαλεύει σὰ φλόγα νὰ ξεκορμίσει ἀπὸ τὸ λαιμό. Κρατάει στὰ χέρια ἕνα μαχαίρι μὲ τόση ἀλαφράδα καὶ χάρη — λὲς καὶ κρατάει φτερὸ καὶ θέλει νὰ γράψει. Δίπλα του ὁ Ἰωάννης μὲ κοκκινόσγουρα μαλλιά, ἔφηβος συνάμα καὶ γυναίκα, ἀντρόγυνος μυστικός, κρατᾶ ἕνα δισκοπότηρο ξεχειλισμένο φίδια. Ὁ γερο - Σίμωνας, μὲ βουλιαγμένα τὰ μάγουλά του, μὲ τὰ μάτια ἄφραστα θλιμμένα, κρατάει κοντάρι ἀγωνιστῆ καὶ γέρνει ὅλος ἀπάνω του κι ἀκουμπάει νὰ μὴν πέσει. Καὶ καθὼς σὲ κοιτάζει, νιώθεις τὴν ἀγιάτρευτη πίκρα καὶ τὴ ματαιότητα τοῦ ἀγώνα.

Ὅλοι οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν πάρει φωτιά. Καὶ στὴν εἴσοδο, ἡ περίφημη εἰκόνα τοῦ Τολέδου κι ὁ Γιωργής, ὁ γιὸς τοῦ Γκρέκο, μπροστά, μὲ ξεδιπλωμένο τὸ χάρτη. Κι ἀπὸ τὸν οὐρανὸ κατεβαίνει ἀπάνω στὸ Τολέδο, χορεύοντας, κρεμάμενο ἀνάερα, ἕνα σμάρι ἄγγελοι μὲ τὴν Παναγία στὴ μέση. Σὰν ἕνα ἐρωτικὸ σμάρι μέλισσες, τὴν ἄνοιξη, μὲ τὴ βασίλισσα ἀνάμεσα στὶς χνουδωτὲς κοιλιές τους. Ἕνας ἄγγελος πέφτει ἀπὸ πάνω κατακέφαλα, σὰν ἄστρο ποὺ χύνεται.

Θυμοῦμαι τὴν Ἀνάσταση τοῦ Γκρέκο στὸ μουσεῖο τῆς Μαδρίτης. Κάτω οἱ φρουροί, κίτρινοι, πρασινωποί, γαλάζοι, καταγκρεμίζουνται τ' ἀνάσκελα, κι ὁλόισιος, σὰ μακροκότσανο κρίνο, κάτασπρος, ἀνεβαίνει ἀπὸ τὴν παρδαλὴ τούτη, μανιασμένην ἀνθρώπινη μάζα ὁ Χριστός· θεϊὸ βέλος ποὺ ἀνηφορίζει στὸν οὐρανό, νικώντας τὸ βάρος τῆς ὕλης καὶ τὸ θάνατο. Καὶ μέσα στὸ παγωμένο Ἐσκοριὰλ πὼς λάμπει, σὰ σμαλτωμένο μέταλλο, τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μαυρίκιου! Οἱ τρεῖς μπροστὰ πανοπλίες, μπλάβη, σκούρα θαλασσιὰ καὶ κίτρινη, ἡ πράσινη φορεσιὰ τοῦ παιδιοῦ, ἡ λάμψη ἡ ἀπόκο-

σμη πού χτυπάει τὸν ἀγέρα, σοῦ δίνουν μιὰν τέτοιαν ἔξαρση πού θαρρεῖς πὼς σφεντονίστηκες σὲ μυστικὸ τῆς πανσέληνος τοπίο.

Ὅμοια σὲ ὅλες τὶς ζωγραφιὲς τοῦ Γκρέκο τὸ φῶς σπαθίζει μὲ σφοδρότητα τὸν ἀγέρα, ἔχει κάτι τὸ ἀνήλεο καὶ σαρκοβόρο — εἶναι σὰν τὸ Ἅγιο Πνέμα στὴν *Ἐπιφοίτησή* του. Οἱ Ἀπόστολοι λαγάζουν κάτω τρεμάμενοι· σὰ νὰ θέλουν νὰ ξεφύγουν, μὰ εἶναι πιὰ πολὺ ἀργά. Τὸ Πνέμα ὁρμάει σὰ γεράκι καὶ γαντζώνεται ἀπάνω τους· ἕνας Ἀπόστολος βάζει σταυρωτὰ τὰ χέρια ἀπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ Πνέμα, μὰ τὰ χέρια του γιομώνουν αἵματα.

Τέτοιο τὸ φῶς στὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο. Τρώει τὰ σώματα, ἀποσυνθέτει τὰ σύνορα κορμιοῦ καὶ ψυχῆς, τανύζει σὰ δοξάρι τὰ κορμιὰ — κι ἂς σπάσουν. Τὸ φῶς του εἶναι κίνηση. Κίνηση βίαιη. Δὲν πηγάζει ἀπὸ τὸν ἥλιο, εἶναι ἀντίθετο μὲ τὸ φῶς τοῦ ἥλιου. Τὸ φῶς χιμάει σὰν ἀπὸ φεγγάρι τραγικό, ὁ ἀγέρας μερμηδίζει γιομάτος κεραυνό, οἱ ἀγγέλοι κάποτε ξεσποῦν κατάκορφα στὸν οὐρανὸ σὰν ἀστροβολίδες, πού σπάζουν πολύχρωμες, ἀπειλητικές, ἀπάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀνθρώπων. Κι ἔτσι τὰ πρόσωπα τοῦ Γκρέκο ἔχουν τὴν κερωμένη ἐκστατικὴν ὄψη πού ἔχουν τὰ φαντάσματα ἢ πού παίρνουν οἱ μορφὲς μας σὲ μιὰ μεγάλη γαλάζιαν ἀστραπή.

Ἡ ἀγωνία τοῦ Γκρέκο εἶναι: πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα νὰ βρεῖ τὴν οὐσία. Νὰ τυραννήσει τὸ σῶμα, νὰ τὸ μακρύνει, νὰ τὸ φωτίσει ἁρπαχτικά, νὰ ἐπιφοιτήσει ἀπάνω του καὶ νὰ τὸ κάψει ὅλο. Ὅλος ἀνησυχία καὶ πεῖσμα, περιφρονώντας τοὺς συνηθισμένους κανόνες τῆς τέχνης, προσηλωμένος μονάχα στὸ δικό του τ' ὅραμα, παίρνει τὸ πινέλο του ὅπως ὁ ἱππότης τὸ σπαθί του, καὶ ξεκινάει. «Ἡ ζωγραφική, συνήθιζε νὰ λέει, δὲν εἶναι τεχνική, δηλαδὴ συνταγὲς καὶ κανόνες. Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἆθλος, ἔμπνευση, ἐνέργεια ἀπόλυτα προσωπική.»

Ὅσο γερνάει, ἀντὶς νὰ γαληνεύει, δηλαδὴ νὰ ξεθυμαίνει, ὅπως ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, ὁ Γκρέκο ἀγριεύει ὁλοένα. Ὁ σφυγμός του ὅλο καὶ γρηγορεύει, ἡ «παραφροσύνη» του ὅλο καὶ γίνεται πιὸ γόνιμη. Τὰ στερνά του τὰ ἔργα, *Ἡ Πέμπτη Σφραγίδα, ὁ Λαοκόοντας,* τὸ *Τολέδο μὲ τὴν καταιγίδα,* εἶναι καθάρια φλόγα. Δὲν εἶναι σώματα. Ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι σπαθὶ καὶ ξεθηκάρωσε ἀπὸ τὸ σῶμα. Κι ὅσο προχωράει ὁ Κρητικὸς στὴν ἡλικία, τολμάει ἀκόμα καὶ τοῦτο: Ὁ ἄνθρωπος εἶναι — ψυχὴ καὶ σῶμα — ἀλάκερος σπαθί. Ὁλοένα τὸ σῶμα ἐξαϋλώνεται, ἀνατεντώνεται διάφανο, λαμπερό, ἀπόκοσμο — σὰν ψυχή.

Οἱ μυστικοὶ ἀλχημιστὲς τοῦ Μεσαίωνα ἔλεγαν: «Ἂν δὲν ἀσωματώσεις τὰ σώματα, τίποτα δὲν κατόρθωσες». Ὁ Γκρέκο στὰ στερνὰ χρόνια του τέλεψε τὸν ἀλχημικὸ τοῦτον ἆθλο.

Κάποτε ἡ ἀγάπη τῆς γῆς ἀναβρύζει σφοδρὴ ἀπὸ τὰ σώματα τοῦ Γκρέκο. Οἱ ἄγγελοί του ἔχουν στέρεα ἀθλητικὰ κορμιά· εἶναι μελαχρινοί, μὲ ἀλαφρὸ μαῦρο χνούδι στὰ μάγουλα καὶ στὸ ἀπανωχείλι κι ἡ μύτη τους εἶναι ἀνασκωμένη, ὅλο χάρη. Καὶ στὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Ἁι-Βιθέντε στὸ Τολέδο ἕνας ἄγγελος σπρώχνει μὲ τὰ ρωμαλέα μπράτσα του μὲ τόση δύναμη τὴν Παναγία στὸν οὐρανό, πού καθὼς τὸν κοιτάζεις, ἡ ὁρμή του σὲ συνεπαίρνει τόσο πού τὰ μπράτσα σου καὶ τὰ στήθια πονοῦν, σὰ νὰ σπρώχνουν ὅλη τὴ γῆς ψηλὰ κατὰ τὸν οὐρανό.

Τὰ πορτρέτα τοῦ Γκρέκο ἔχουν τόση ἔνταση πού ἀνατριχιάζεις, σὰ νὰ βλέπεις μέσα ἀπὸ τὸ μαῦρο φόντο νά 'ρχεται, συμπύκνωση φασματικὴ τοῦ αἰθέρα, ὁ παλιὸς ἱππότης ἢ καρδινάλιος. Ὁ Γκρέκο ἔνιωθε τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου ὡς ἐμπόδιο, συνάμα ὅμως ὡς καὶ τὸ μόνο μέσο γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ ἡ ψυχή. Γι' αὐτὸ δὲν τὸ ἀπαρνήθηκε ὅπως οἱ Ἄραβες ξομπλιαστές, βάζοντας στὴ θέση του ἀφηρημένα γεωμετρικὰ σχήματα. Τὸ ξαθέρι τοῦ κορμιοῦ δὲν ἦταν γιὰ τὸν Γκρέκο τὸ παιχνίδι πού κάνουν ἡ σάρκα καὶ τὸ φῶς· ἦταν ἡ ψυχή, τὸ ἀόρατο μαργαριτάρι πού ἔπρεπε νὰ γίνει ὁρατό. Γι' αὐτὸ ὅσο κοιτάζεις τὰ πορτρέτα τοῦ Γκρέκο νιώθεις νὰ σὲ κυριεύει μεταφυσικὸς τρόμος. Οἱ σκοτεινὲς ἔννοιες: ἀλχημιστής, μάγος, γόης, ξορκιστής, ἔρχουνται στὸ νοῦ σου. Ὅλοι τοῦτοι οἱ ζωγραφισμένοι ἄνθρωποι διατηροῦν τὸ σῶμα πού εἶχαν ὅταν ζοῦσαν, τὰ ἴδια σουσούμια, τὰ ἴδια ροῦχα, εἶναι οἱ ἴδιοι πού ξανάρχουνται, μέσα ἀπὸ μαγικὸ καθρέφτη, ἀναστημένοι ἀπὸ ἕναν παντοδύναμο ξορκιστή. Ἡ τέχνη ἔτσι ξαναπαίρνει τὴν παλιά της μαγικιὰ δύναμη κι ἀνασταίνει τοὺς πεθαμένους. Μὰ δὲν ὑπάρχει πιὰ στ' ἀναστημένα τοῦτα κορμιὰ γλύκα, ἀφέλεια καὶ σωματικὴ ζέστα. Πέρασαν τὴν Κόλαση, τὸ Πουργατόριο καὶ τὸν Παράδεισο, καὶ ξαναγυρίζουν στὴ γῆς ἀπόκοσμες φλόγες. Ἔτσι βγαίνουν, περνώντας ἀπὸ τὸ τρίπατο μυαλὸ τοῦ Γκρέκο, ὅλοι του οἱ ἄγγελοι κι οἱ ἄνθρωποι.

Ὁ πνεματικὸς τῆς Ἁγίας Τερέζας, ὁ πάτερ Μπάνιεθ, ἔλεγε: «Ἡ Τερέζα εἶναι μεγάλη ἀπὸ τὰ πόδια ἴσαμε τὸ κεφάλι. Μὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ πάνω τὸ μπόι της εἶναι ἀσύγκριτα πιὸ μεγάλο.» Τοῦτο τὸ μπόι, τὸ ἀόρατο, ἀγωνίζουνταν σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ὁ Γκρέκο νὰ ζωγραφίσει [...].

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο του ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ — ΙΣΠΑΝΙΑ, α' ἔκδοση σὲ ὁριστικὴ μορφὴ 1937. — Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ στὶς 25 Δεκεμβρίου 1926).

Ὁ Λαοκόων καὶ ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννου

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ δὲν τὸν τράβηξαν τὰ μυθολογικὰ θέματα. Δὲν τὰ εὐνοοῦσε διόλου καὶ τὸ κλίμα τῆς Ἱσπανίας τοῦ Φιλίππου τοῦ Β' ἢ καὶ τῆς ἀμέσως ἑπομένης περιόδου. Ἀλλὰ ἔκαμε ὁ Γκρέκο μιὰ μεγάλη ἐξαίρεση. Θυμήθηκε, στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, τὸν Λαοκόοντα. Τὴν τραγικὴ καὶ μάταιη πάλη τοῦ Τρώου ἱερέα τοῦ Ἀπόλλωνος, καὶ τῶν γιῶν του, μὲ τοὺς δυὸ φοβεροὺς ὄφεις, τὴν εἶχε ἰδεῖ ὁλοζώντανη ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, στὸ μαρμάρινο σύμπλεγμα πού εἶχε ἀνακαλυφθεῖ, στὸ 1506, μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ Μιχαὴλ - Ἀγγέλου, καὶ πού εἶναι ἔργο, ὅπως διαβάζουμε στὸν Πλίνιο τὸν πρεσβύτερο (στὴ «Φυσικὴ Ἱστορία» του) τῶν Ροδίων γλυπτῶν Ἀγησάνδρου, Πολυδώρου καὶ Ἀθηνοδώρου (τέλη τοῦ Β' καὶ ἀρχὲς τοῦ Α' αἰώνα π.Χ.). Ἀλλὰ ὁ Γκρέκο ξέφυγε πέρα γιὰ πέρα ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο πρότυπο. Ἡ σύλληψη ὁλόκληρη εἶναι διαφορετική, εἶναι ἀπόλυτα δική του, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πρωτότυπες συλλήψεις τῆς ποιητικῆς φαντασίας. Ἡ διαφορὰ δὲν ἔγκειται μόνο στὸ ὅτι τὸ κάθε πρόσωπο τοῦ δράματος αὐτονομήθηκε (ἐνῷ στὸ ἀρχαῖο γλυπτικὸ ἔργο οἱ γιοὶ τοῦ Λαοκόοντος, πολὺ μικρότεροι ἀπὸ τὸν τραγικὸ πρωταγωνιστὴ πατέρα τους, ἀποτελοῦν, περισφιγμένοι ἀπὸ τοὺς ὄφεις, ἑνιαῖο σύνολο μαζί του). Γιγάντιο εἶναι καὶ στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο τὸ σῶμα τοῦ Λαοκόοντος πού εἶναι ξαπλωμένος χάμω καὶ μοιάζει νὰ παραιτεῖται πιὰ ἀπὸ τὴ μάταιη πάλη μὲ τὸν ἕναν ἀπὸ τοὺς δυὸ ὄφεις. Ἀλλὰ καὶ τ' ἄλλα πρόσωπα, τὸ καθένα ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ διπλανό του καὶ ἐκπληρώνοντας τὴ δική του ἀποστολή, ἔχουν — χωρὶς νἆναι γίγαντες, σὰν τὸν Λαοκόοντα — ψηλὰ λιγνὰ κορμιά. Ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι ἐξαιρετικὰ ὑποβλητική. Ὅλα τὰ γυμνὰ κορμιὰ — τὰ δυὸ πού εἶναι ξαπλωμένα χάμω, καθὼς καὶ τὰ ὄρθια — εἶναι συλλήψεις πού μόνον ὁ Μιχαὴλ-Ἄγγελος ἢ ὁ Γκρέκο μποροῦσε νὰ πραγματοποιήσει. Ἂν ὁ Λαοκόων θυμίζει στὴν Ἀντωνίνα Βαλλεντὶν τὶς ἀνδρικὲς μορφὲς πού ἔπλασε ὁ Μιχαὴλ - Ἄγγελος στὴ βάση τοῦ μνημείου τῶν Μεδίκων, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς γιοὺς τοῦ Λαοκόοντος — ἐκεῖνος πού ἔχει πέσει στὴ γῆ ἐξαντλημένος, ἴσως νεκρὸς — μᾶς θυμίζει, σὲ στάση ἀντίστροφη, δηλαδὴ μὲ τὸ κεφάλι κάτω καὶ μὲ τὸ κορμὶ ὀρθωμένο ἀπὸ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πόδια, (τὸ ἐπιτρέπει ἡ κλίση τοῦ ἐδάφους), τὸ θαυμάσιο γλυπτικὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ - Ἀγγέλου: «Ὁ σκλάβος πού πεθαίνει». Δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ χριστιανικὸ στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Γκρέκο, τοῦ μεγαλύτερου θρησκευτικοῦ ζωγράφου τῶν χριστιανικῶν αἰώνων. Ἐδῶ ἐκδηλώνεται, μάλιστα, ἡ πιὸ προγραμματικὴ ἄρνηση καὶ τοῦ βυζαντινοῦ καὶ τοῦ γοτθικοῦ πνεύματος. Τὰ κορμιὰ εἶναι ὁλόγυμνα, τόσο προκλητικὰ στὴ γύμνια τους, πού τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ Γκρέκο — περίεργη κι' αὐτὴ ἡ συνάντηση τῶν δυὸ μεγάλων δημιουργῶν! — εἶχε τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴ «Δευτέρα Παρουσία» τοῦ Μιχαὴλ - Ἀγγέλου στὸ Σιξτίνειο Παρεκκλήσιο τοῦ Βατικανοῦ. Ὅταν βρισκόταν ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, γινόταν ἡ ἐπέμβαση στὸ μέγα ἔργο τοῦ Μιχαὴλ - Ἀγγέλου πού εἶχε σκοπὸ τὴν κάλυψη τῶν μερῶν ἐκείνων τῶν ὁλόγυμνων κορμιῶν πού δὲν ἔπρεπε νὰ φαίνονται. Ὁ Τζούλιο Τσέζαρε Μαντσίνι (Giulio Cesare Mancini), ἕνας γιατρὸς πού πῆγε στὴ Ρώμη στὸ 1614, δηλαδὴ στὸ ἔτος πού πέθανε ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο, ἔκαμε τὴν περιγραφὴ τῆς ἐκεῖ διαμονῆς του. Κύριος σκοπὸς τῆς περιγραφῆς δὲν ἦταν ἡ ἀφήγηση περιστατικῶν σχετικῶν μὲ τὴν τέχνη, ἀλλὰ τὸ σημειωματάριο τοῦ Μαντσίνι, πού τὰ χειρόγραφά του, φυλαγμένα στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ, ἀναφέρονται στὰ ἔτη 1616 ἕως 1619, περιέχουν καὶ πολὺ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιὰ καλλιτέχνες καὶ καλλιτεχνικὰ γεγονότα. Εἶναι περίεργο — ἢ μᾶλλον πολὺ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐντύπωση πού εἶχε ἀφήσει ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη — ὅτι πενήντα περίπου χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνιση καὶ τὴ σχετικὰ σύντομη διαμονή του ἐκεῖ, ἕνας ἐπισκέπτης τῆς Ρώμης ἀκούει ὅτι στὶς μέρες τοῦ Πάπα Πίου τοῦ Ε' «ἦρθε στὴ Ρώμη...» (στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει ἕνα μικρὸ κενό, γιατί ὁ Μαντσίνι δὲ θυμόταν τὸ ἑλληνικὸ ὄνομα τοῦ Γκρέκο, ἂς ποῦμε λοιπόν: ἐκεῖνος) «πού λόγῳ τῆς καταγωγῆς του τὸν ὀνόμαζαν συνήθως Ἴλ Γκρέκο. Ἔχοντας σπουδάσει στὴ Βενετία καὶ ἰδιαίτερα τὰ ἔργα τοῦ Τιτσιάνο, ἔφθασε ν' ἀποκτήσει μεγάλη διάκριση στὸ ἐπάγγελμά του καὶ στὴ μέθοδο τῆς ἐργασίας του». Ἀφοῦ προσθέτει ἀκόμα



5

μερικὲς φράσεις (ὅλ' αὐτὰ πρωτοδημοσιεύθηκαν, στὸ 1914, ἀπὸ τὸν Roberto Longhi), παρατηρεῖ: «Ἦταν ἡ ἐποχὴ ὅπου σκέπαζαν τὶς μορφὲς τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου, ποὺ ὁ Πάπας εἶχε κρίνει αἰσχρές. Ἐτόλμησε λοιπὸν» (ὁ Γκρέκο) «νὰ πεῖ ὅτι, ἂν κατάστρεφαν ὁλόκληρο τὸ ἔργο, θ' ἀναλάβαινε νὰ τὸ ξαναφτιάξει μὲ τρόπο χρηστὸ καὶ κόσμιο, καὶ ὅσο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τέχνη ὄχι λιγώτερο καλό». Φαίνεται ὅτι τὸ «ντύσιμο» ὁρισμένων μερῶν τῶν ὁλόγυμνων σωμάτων τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου, ποὺ εἶχε διατάξει ὁ Πάπας Παῦλος ὁ Δ', ἀνεβαίνοντας στὴν ἅγια ἕδρα στὸ 1555, τὸν Ντανιέλε ντὰ Βολτέρρα (τὸν «κατασκευαστὴ βρακιῶν», «il Brachettone») νὰ ἐκτελέσει, δὲ θὰ εἶχε ἀποπερατωθεῖ στὸ 1566, ὅταν διαδέχθηκε τὸν Παῦλο τὸν Δ' ὁ Πίος ὁ Ε' (ὁ Antonio - Michele - Ghislieri), ἐκτὸς ἂν ὁ Πάπας αὐτὸς ποὺ ἀνακηρύχθηκε ἀργότερα ἅγιος, αὐστηρότερος κι' ἀπὸ τὸν προκάτοχό του, σκέφθηκε νὰ καλύψει ἀκόμα περισσότερο τὰ γυμνὰ κορμιὰ τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου (ἢ ἐκτὸς ἂν τὸ ἀνέκδοτο ἔφθασε στ' αὐτιὰ τοῦ Μαντσίνι κάπως ἀλλοιωμένο). Δὲ θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ φαντασθεῖ ὁ Γκρέκο, ὅταν βρισκόταν στὴ Ρώμη, πὼς ὅ,τι ἀκριβῶς ἔπαθε ἡ «Δευτέρα Παρουσία» τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου θὰ τὸ πάθαινε ὁ ἴδιος, μετὰ τὸ θάνατό του, στὴν περίπτωση τοῦ «Λαοκόοντος» (ὁ Μιχαὴλ - Ἄγγελος ἀνέχθηκε ζωντανὸς τὴν ἐπέμβαση τοῦ πνεύματος τῆς σεμνοτυφίας στὸ δικό του ἀριστούργημα). Στὸν πίνακα τοῦ Γκρέκο, ὅλα τὰ ὁλόγυμνα κορμιά, ἐκτὸς ἑνὸς ποὺ δείχνει μόνο τὸ ὀπίσθιο μέρος του καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Λαοκόοντος ποὺ μὲ τὸ ἕνα του πόδι καλύπτει ὅ,τι θὰ ἐκάλυπτε ἕνα «βρακί», καλύφθηκαν, ὅπως εἶχαν καλυφθεῖ καὶ τὰ κορμιὰ τῆς «Δευτέρας Παρουσίας» τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου. Ἀλλὰ στὶς μέρες μας ἀποκαταστάθηκε ἡ «ὁλόγυμνη» ἀλήθεια στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο, ὅπως ἔχει ἀπὸ καιρὸ ἀποκατασταθεῖ καὶ στὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου ποὺ εἶχε τολμήσει ὁ νεαρὸς Γκρέκο νὰ πεῖ ὅτι ἦταν πρόθυμος καὶ ἱκανὸς νὰ τὸ ξαναφτιάξει ὁλόκληρο μὲ κόσμιο τρόπο.

Εἴπαμε ὅτι στὸν «Λαοκόοντα» τοῦ Γκρέκο ἐκδηλώνεται ἡ πιὸ προγραμματικὴ ἄρνηση τοῦ βυζαντινοῦ — καὶ τοῦ γοτθικοῦ — πνεύματος. Ὁδήγησε, τάχα, τὸν Γκρέκο ἡ ἄρνηση αὐτὴ στὸ ἀρχαῖο (κλασικὸ) ἑλληνικὸ ἰδεῶδες; Δὲ μποροῦμε νὰ ποῦμε ἕνα τέτοιο πρᾶγμα. Ὑπάρχει, χωρὶς ἄλλο, καὶ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πνεῦμα στὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τοῦ Γκρέκο, ἀλλὰ μόνον ὅσο ὑπάρχει καὶ στὸν «Σκλάβο ποὺ πεθαίνει» ἢ σ' ὁρισμένες ἄλλες — γλυπτικὲς καὶ ζωγραφικὲς — μορφὲς τοῦ Μιχαὴλ - Ἄγγελου. Κι' ἀκόμα λιγώτερο. Ὑπάρχει, μ' ἄλλα λόγια, ἡ τάση πρὸς τὸ ὡραῖο, μὲ κρυφὸ κριτήριο τὴν ἑλληνικὴ — κλασικὴ — ὀμορφιὰ τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ, ἀλλὰ μὲ μιὰ ρομαντικὴ διατάραξη τῶν κανονικῶν ἀναλογιῶν, καθὼς καὶ τῆς ἠρεμίας τοῦ κλασικὰ ὡραίου. Ὁ Γκρέκο, στὸν «Λαοκόοντα», εἶναι μέγας δραματιστής, ὅπως εἶναι καὶ στὰ περισσότερα ἔργα τῆς θρησκευτικῆς τέχνης, δραματιστὴς μὲ ἔντονα ταραγμένο τὸ ποιητικό του πνεῦμα. Δὲν πρόκειται, στὴν οὐσία, γιὰ μυθολογικὴ σκηνή. Ἡ ἀπόδοση τῆς μυθολογικῆς σκηνῆς ὁδήγησε — στὴν περίοδο ποὺ ὀνομάζεται περίοδος τοῦ ἑλληνικοῦ «Μπαρόκ», χωρὶς ἡ ὀνομασία αὐτὴ νὰ λέει πολλὰ πράγματα — στὸ ταραγμένο σύμπλεγμα τοῦ γλυπτικοῦ ἀριστουργήματος τῆς Ρόδου. Τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο μᾶς κάνει νὰ βρισκόμαστε — μὲ ἁπλὴ ἀφορμὴ τὸν μῦθο τοῦ Λαοκόοντος — μπροστὰ σ' ἕνα ὅραμα μεγάλου ρομαντικοῦ ποιητῆ ποὺ γνώριζε, ὅμως, ἄριστα καὶ τὴν «κλασικὴ» ἀλήθεια. Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς μὲ τὰ γυμνὰ κορμιά, ἀντὶ γιὰ τὴν Τροία, βλέπουμε τὸ Τολέδο, ἕνα ἀπὸ τὰ θαυμάσια «πορτραῖτα» τοῦ Τολέδο ποὺ μᾶς χάρισε ὁ Γκρέκο.

Μεγάλη σύλληψη μεγάλου δραματιστῆ εἶναι καὶ τὸ ἄλλο ἔργο ποὺ, μαζὶ μὲ τὸν Λαοκόοντα, ἀποτελεῖ τὴ μιὰν ἀπὸ τὶς δυὸ «πιὸ καταπληκτικὲς δημιουργίες» τοῦ Γκρέκο, ὅπως λέει πολὺ σωστὰ ὁ Πὼλ Γκινάρ. Τὸ ἔργο αὐτὸ τ' ὀνομάζουμε σήμερα «Τὸ ὅραμα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου». Ἄλλοτε, εἶχε ὀνομασθεῖ «Ὁ θεῖος ἔρως καὶ ὁ βέβηλος ἔρως». Ἦταν ἀτύχημα ἡ ὀνομασία αὐτή, ἀσυγχώρητο λάθος ἐκείνων ποὺ σκέφθηκαν — χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἔνδειξη σ' ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ τόσα ἔργα τοῦ Γκρέκο — ὅτι μποροῦσε ὁ μέγας καλλιτέχνης, ὁ πνευματικὰ πέρα γιὰ πέρα ξένος πρὸς διανοητικὲς κατασκευές, ν' ἀποφασίσει νὰ ἀποδώσει σ' ἕναν πίνακα (στὴν περίοδο, μάλιστα, ποὺ κορυφώνονταν καί, μαζὶ μὲ τὴ ζωή του, ἔκλειναν οἱ μεγάλοι ὁραματισμοί του) μιὰ διδακτικὴ ἀλληγορία. Ἐγκαταλείφθηκε πιὰ ἡ ἄτυχη ἑρμηνεία ποὺ εἶχε δοθεῖ στὸν πίνακα, κ' ἔχει ἐπικρατήσει τὸ ἀληθινό του νόημα καὶ ἡ σωστὴ ὀνομασία. Λείπει τὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ θαυμάσιου αὐτοῦ ἔργου. Ἀλλὰ καὶ ὅπως ἔχει διατηρηθεῖ ὁ πίνακας, εἶναι ἔργο ἀκέραιο.

Λέει ἡ «Ἀποκάλυψις» (ς' 9 - 11): «Καὶ ὅτε ἤνοιξε» (τὸ ἀρνίον) «τὴν πέμπτην σφραγῖδα, εἶδον» (δηλαδὴ ἐγώ, ὁ Ἰωάννης) «ὑποκάτω τοῦ θυσιαστηρίου τὰς ψυχὰς τῶν ἐσφαγμένων διὰ τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ καὶ διὰ τὴν μαρτυρίαν ἣν εἶχον. καὶ ἔκραξαν φωνῇ μεγάλῃ λέγοντες· ἕως πότε, ὁ δεσπότης ὁ ἅγιος καὶ ὁ ἀληθινός, οὐ κρίνεις καὶ ἐκδικεῖς τὸ αἷμα ἡμῶν ἐκ τῶν κατοικούντων ἐπὶ τῆς γῆς; καὶ ἐδόθη αὐτοῖς ἑκάστῳ στολὴ λευκή, καὶ ἐρρέθη αὐτοῖς ἵνα ἀναπαύσωνται ἔτι χρόνον μικρόν, ἕως πληρώσωσι καὶ οἱ σύνδουλοι αὐτῶν καὶ οἱ ἀδελφοὶ αὐτῶν οἱ μέλλοντες ἀποκτέννεσθαι ὡς καὶ αὐτοί».

Αὐτὸ τὸ μέγα γεγονὸς — τὴν ἐμφάνιση τῶν γυμνῶν σωμάτων τῶν μαρτύρων ποὺ, μὲ τὸ ἄνοιγμα τῆς πέμπτης σφραγίδας, ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὰ μνήματά τους καὶ δέχονται τὶς λευκὲς στολὲς — σκέφθηκε (εἶναι σχεδὸν βέβαιο) νὰ παραστήσει στὸν πίνακά του ὁ Γκρέκο. Καὶ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα — ἀριστερά, γιὰ τὸν θεατὴ — προβάλλει ἡ γιγάντια μορφὴ τοῦ Ἰωάννου μὲ ὡραῖο νεαρὸ πρόσωπο. Δὲν παρακολουθεῖ τὴν ἔγερση τῶν γυμνῶν μαρτύρων. Παρακολουθεῖ, μὲ τὰ μάτια ἐκστατικὰ καὶ στραμμένα στὸν οὐρανό, καὶ μὲ τὰ δυό του χέρια ἐπίσης ὑψωμένα πρὸς τὰ ἐπάνω, μὲ ἀνοιχτὲς πρὸς τὰ ἔξω τὶς παλάμες, τὴν ἐνέργεια ἴσως τοῦ «ἀρνίου», ὅταν ἀνοίγει τὴν πέμπτη σφραγίδα τοῦ «βιβλίου» ποὺ ἦταν «γεγραμμένον ἔσωθεν καὶ ὄπισθεν, κατεσφραγισμένον σφραγῖσιν ἑπτὰ» (ε' 1). Ὁ γιγάντιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς εἶναι γονατιστός. Τὰ γυμνὰ κορμιὰ τῶν μαρτύρων — καὶ ἀπαρτίζεται ἡ ὁμάδα τους ἀπὸ νεαροὺς ἄνδρες καὶ παρθένες — δὲ μοιάζουν διόλου νὰ κράζουν «φωνῇ μεγάλῃ» καὶ νὰ ζητοῦν ἐκδίκηση. Ὁ Γκρέκο ἀφῆκε τὴ στιγμὴ αὐτὴ νἄχει περάσει. Τώρα ἔχει φθάσει ἡ στιγμὴ ποὺ, ἀφοῦ ἄκουσαν ὅτι πρέπει ν' ἀναπαυθοῦν ἀκόμα γιὰ λίγον καιρό, δέχονται τὶς «λευκὲς στολές». Οἱ τρεῖς νεαροὶ ἄνδρες, δεξιά, ἔχουν ὑψωμένα τὰ χέρια καὶ δέχονται τὶς «στολὲς» ἀπὸ ἀγγελούδια. Στὴν ὁμάδα, ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, κυριαρχεῖ μεγαλύτερη ἠρεμία. Ὅλα τὰ ὁλόγυμνα κορμιὰ εἶναι ταυτόχρονα ὕλη καὶ πνεῦμα. Κι' ἀνήκουν, αἰσθητικά, στὴν ἴδια κατηγορία τῶν γυμνῶν κορμιῶν ποὺ περιβάλλουν τὸν Λαοκόοντα. Ὁ νεαρὸς — στὴ δεξιὰν ἄκρη τοῦ πίνακα — εἶναι, στὴ διάπλαση τοῦ κορμιοῦ του, στὴ στάση καὶ στὴν κίνησή του, ἴδιος μ' ἐκεῖνον ποὺ βρίσκεται, στὸν πίνακα τοῦ Λαοκόοντος, στὴν ἀριστερὴ ἄκρη (μὲ μόνη διαφορὰ ὅτι τὸ δεξὶ χέρι τοῦ ἑνὸς ἔχει ὑψωθεῖ γιὰ νὰ παραλάβει τὴ λευκὴ στολή, ἐνῶ τὰ χέρια τοῦ ἄλλου προσπαθοῦν μάταια νὰ κρατήσουν μακριὰ ἀπὸ τὸ κορμί του τὸ φίδι). Τὸ ἔργο, ὡς σύνολο, ὅποιο καὶ νἄναι τὸ νόημα ποὺ θέλησε νὰ τοῦ δώσει ὁ δημιουργός του, προκαλεῖ βαθειὰ αἴσθηση, ξυπνάει πολλὰ μέσα μας πνευματικὰ ἐρωτήματα, γεννάει ἀνησυχίες, μᾶς χαρίζει ὅμως καὶ τὴ βεβαιότητα ὅτι ὕλη καὶ πνεῦμα, τὸ παροδικὸ καὶ τὸ αἰώνιο, τὸ βέβηλο καὶ τὸ ἱερό, τὸ σχετικὸ καὶ τὸ ἀπόλυτο, συμβιβάζονται ἄριστα, συμφιλιώνονται κάπου. Τί σκεπτόταν, τάχα, ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο τὴν ὥρα ποὺ ἔκαμε τὸ ὅραμα τοῦ Ἰωάννου νὰ γίνει ὅραμα δικό του; Σκεπτόταν περισσότερο τὸ θάνατο ποὺ πλησίαζε, ἢ περισσότερο τὴ ζωὴ ποὺ ἔφευγε; Σὲ κάποια σύνορα ἦταν, πάντως, προσηλωμένο τὸ βλέμμα του τὴν ὥρα ἐκείνη. Ἀλλὰ τὰ σύνορα δὲ χωρίζουν μόνο «τοῦτο» ἀπὸ «ἐκεῖνο». Εἶναι ταγμένα καὶ νὰ ἑνώνουν. Καὶ ὁ Γκρέκο, ποὺ εἶχε περάσει τὰ ἑβδομῆντα του χρόνια, ὁ «μέγας φιλόσοφος», ὅπως τὸν εἶδε ὁ Φρανθίσκο Πατσέκο στὸ 1611, ζοῦσε στὰ σύνορα. Ἀγάπησε, φαίνεται, πολὺ τὴ ζωὴ ὁ Γκρέκο. Ἀλλὰ εἶδε — καὶ ὅσο ζοῦσε — τὸ αἰώνιο.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο του ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ, β' ἔκδοση, μέρος δεύτερο, 1968).



Τὰ νεανικὰ χρόνια τοῦ Θεοτοκόπουλου

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ

ΕΙΣ ΤΑ ΚΡΑΤΙΚΑ Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας φυλάσσονται 19 ὀγκώδη κατάστιχα τοῦ Κρητὸς συμβολαιογράφου Μιχαὴλ Μαρᾶ τοῦ 16ου αἰῶνος (1538-78) τὰ ὁποῖα περιέχουν περὶ τὰς 30.000 συμβολαιογραφικὰς πράξεις ἑλληνιστί. Ὁ συμβολαιογράφος οὗτος τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου εἶχε τὴν καλὴν συνήθειαν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τοὺς ἄλλους συναδέλφους του, νὰ ἀναφέρῃ τὰ ἐπαγγέλματα τῶν συμβαλλομένων καὶ τῶν μαρτύρων, κατοίκων τοῦ Ἡρακλείου.

Ἐκεῖ συναντῶνται περὶ τὰ πενῆντα ἐπαγγέλματα, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τοῦ «ἀρωματάρη» ἢ «σπετζιέρη» ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ σημερινὸν τοῦ «φαρμακοποιοῦ» ὡς καὶ ἐπαγγέλματα συμβολαιογράφων, ἰατρῶν, δικηγόρων καὶ ζωγράφων.

Ἀναφέρονται εἰς τὰ κατάστιχα πολλοὶ ἄγνωστοι ἕως τώρα συμβολαιογράφοι, ἄλλοι 148 ἐκ τῶν ὁποίων 26 ἀνῆκον εἰς τὴν μεγάλην Καγκελλαρίαν τῆς Κεντρικῆς ἐν Κρήτῃ Ἑνετικῆς Διοικήσεως.

Ὁμοίως ἀνευρέθησαν τὰ ὀνόματα 68 ἰατρῶν μεταξὺ τῶν ὁποίων 20 ἦσαν διπλωματοῦχοι τῆς ἰατρικῆς ἐπιστήμης, καὶ τὰ ὀνόματα 63 δικηγόρων ἐξ ὧν οἱ 12 ἐμφανίζονται ὡς διδάκτορες τοῦ δικαίου.

Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ μανθάνομεν ὅτι Κρῆτες νεαροὶ ἐφοίτων ἀπὸ τότε εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Παδούης. Εἶναι προφανὲς ὅτι αὐτοὶ οἱ διδάκτορες — ἰατροὶ καὶ δικηγόροι — ὑπῆρξαν οἱ φορεῖς τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναζητήσωμεν τὴν γένεσιν καὶ τὴν ἄνθησιν τῆς Κρητικῆς λογοτεχνίας τοῦ καιροῦ ἐκείνου.

Ἀνευρέθησαν ὡσαύτως εἰς τὰ προαναφερθέντα κατάστιχα περὶ τὰ 100 προικοσύμφωνα εἰς τὰ ὁποῖα ἡ ἀξία τῶν διαφόρων προικώων ἀναφέρεται μὲ κρητικὰ ὑπέρπυρα καὶ ταῦτα δὲν ἦσαν πραγματικὰ νομίσματα, ἀλλὰ λογιστικὴ μονὰς καὶ μόνον, διότι αἱ πληρωμαὶ ἐγίνοντο ἢ εἰς φλωριὰ Βενέτικα (τζεκίνια) ἢ εἰς ἀργυρᾶ καὶ χάλκινα νομίσματα.

Μανθάνομεν ὁμοίως ἀπὸ τὰ κατάστιχα τὰ ὀνόματα ἑπτὰ διδασκάλων ποὺ ἐδίδασκον τὰ ἑλληνικὰ γράμματα εἰς τὴν μεγαλόνησον καὶ μεταξὺ τούτων ἀναφέρεται, τρεῖς φοράς, ὁ Μανοῦσος ἢ Μανουὴλ Πηγᾶς ποὺ ἀνῆλθε βραδύτερον εἰς τὸν Πατριαρχικὸν θρόνον τῆς Ἀλεξανδρείας ὑπὸ τὸ ὄνομα Μελέτιος Πηγᾶς.

Τρεῖς ἐκ τῶν προμνησθέντων διδασκάλων ἤτοι ὁ Θεοδόσιος Κορίνθιος, ὁ Φραγκῖσκος Κυριακόπουλος καὶ ὁ Μανουὴλ ἢ Μανοῦσος Στριάνος οἱ ὁποῖοι ἐμφανίζονται εἰς τὰς συμβολαιογραφικὰς πράξεις μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1560 καὶ 1570, ὑπῆρξαν πιθανώτατα οἱ διδάσκαλοι τοῦ Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου εἰς τὴν ἑλληνικὴν γλῶσσαν.

Προχωρῶ τώρα εἰς τοὺς Κρῆτας ζωγράφους. Ἐξ αὐτῶν γνωρίζομεν μόνον πέντε ἤτοι τὸν μοναχὸν Θεοφάνην, τοὺς υἱούς του Συμεῶνα καὶ Νικηφόρον, τὸν ἱερέα Εὐφρόσυνον καὶ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸν οἱ ὁποῖοι εἰργάσθησαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Ὡς πρὸς τὸν μοναχὸν Θεοφάνην, ὀνομαζόμενον Στριλίτζαν ἢ Μπαθᾶν, τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Μαρᾶ μᾶς ἀποκαλύπτουν ὅτι πρόκειται περὶ ἑνὸς καὶ μόνου Θεοφάνους, ὀνομαζομένου Στριλίτζα καὶ ἐπονομαζομένου Μπαθᾶ καὶ ὄχι περὶ δύο ὁμωνύμων ὡς ἐνόμισεν ὁ Γαβριὴλ Μιλλὲτ εἰς ἓν ἐκ τῶν συγγραμμάτων του[1].

Εἰς αὐτοὺς τοὺς μέχρι τοῦδε πέντε γνωστούς, πρέπει τώρα νὰ προσθέσωμεν ἄλλους 42 ἀγνώστους, ἀναφερομένους εἰς τὰ προμνησθέντα κατάστιχα, οἱ ὁποῖοι εἰργάσθησαν εἰς τὴν πόλιν τοῦ Ἡρακλείου ἀπὸ τοῦ 1538 μέχρι τοῦ 1578. Τρεῖς μεταξὺ τούτων ἤτοι ὁ Τζουὰν ἢ Τζανῆς Εὐριπιώτης, ὁ Ἀνδρέας Κασωμάτης καὶ ὁ Ἰωάννης Στραβοσκιάδης προτάσσουν τοῦ ὀνόματός των τὸν τίτλον τοῦ «διδασκάλου» τῆς ζωγραφικῆς καὶ εἶναι αὐτοί, κατὰ τὴν γνώμην μου, οἱ διδάξαντες τὴν βυζαντινὴν τέχνην εἰς τὸν μέγαν Θεοτοκόπουλον· ἦσαν, ἄλλως τε, σύγχρονοί του καὶ πρεσβύτεροι εἰς ἡλικίαν.



6

Τέλος εἰς τὰ αὐτὰ κατάστιχα ἀνευρέθησαν τὰ ὀνόματα τῶν δύο ἀδελφῶν Θεοτοκοπούλων, τουτέστι τοῦ Μανούσου ἢ Μανέα καὶ τοῦ Δομηνίκου. Καὶ οἱ δύο ἀναφέρονται εἰς τὰς πράξεις ὡς κάτοικοι τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου.

Ὁ πρῶτος, ὁ Μανοῦσος, ὑπέγραψεν ὡς μάρτυς κάτωθι ἓξ συμβολαιογραφικῶν πράξεων ἤτοι τὴν 21 Αὐγούστου 1564, τὴν 27 Μαρτίου καὶ 18 Νοεμβρίου 1567, τὴν 5 καὶ 26 Ἰανουαρίου 1569 καὶ 13 Ἰουλίου 1575. Τὸν ἀνεύρομεν ὡσαύτως, ὡς συμβαλλόμενον, εἰς πέντε ἄλλας πράξεις ἤτοι τὴν 5 Νοεμβρίου 1566, τὴν 2 καὶ 24 Ἀπριλίου 1567 καὶ τὴν 13 καὶ 21 Αὐγούστου 1569.

Εἰς τὰς τέσσαρας πρώτας ἐμφανίζεται ὡς πακτωτὴς φόρων τοῦ Δημοσίου ὅπου γίνεται λόγος περὶ χιλιάδων ὑπερπύρων καὶ δουκάτων ποὺ ἐνδιαφέρουν τὴν διαχείρισίν του.

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ καθ' ἣν συναντῶμεν τὸν Μανοῦσον ὡς πακτωτὴν φόρων τοῦ Ἑνετικοῦ Δημοσίου. Ἦτο τοῦτο τὸ ἐπάγγελμα ποὺ ἐξήσκει εἰς τὴν πόλιν τοῦ Ἡρακλείου ἀπὸ τοῦ 1566 μέχρι τοῦ 1583.

Ἐδημοσίευσα πρὸ ἐτῶν ἔγγραφα τῆς Ἑνετικῆς Γερουσίας[2] ἐκ τῶν ὁποίων καταφαίνεται ὅτι ὁ Μανοῦσος Θεοτοκόπουλος εἶχε μείνει τὸ 1583 χρεώστης εἰς τὸ Δημόσιον διὰ 3252 δουκάτα καί, ἐπειδὴ δὲν ἦτο εἰς θέσιν νὰ τὰ πληρώσῃ, ἐρρίφθη εἰς τὰς φυλακὰς ὅπου παρέμεινεν ἐπὶ τέσσαρα ἔτη καὶ τέλος κατώρθωσε νὰ ἀναχωρήσῃ διὰ τὴν Βενετίαν καὶ νὰ παρουσιασθῇ ἐνώπιον τοῦ Γαλη-

νοτάτου Δόγη καὶ τῆς Γερουσίας μὲ μίαν ἔκκλησιν δι' ἧς ἱκέτευε νὰ τῷ παραχωρηθῇ δωδεκαετὴς προθεσμία ἵνα ἐξοφλήσῃ τὸ χρέος του, δι' ἐτησίων δόσεων, παρέχων ἀξιοχρέους ἐγγυητάς.

Ἡ Γερουσία ἀπεδέχθη τὸ αἴτημά του καὶ ὁ Μανοῦσος ἀνεχώρησεν ἐκ Βενετίας περὶ τὸ 1591 διὰ τὸ Τολέδο ὅπου εὑρίσκετο ὁ ἀδελφός του Δομήνικος ἵνα ζητήσῃ τὴν συνδρομήν του διὰ τὴν ἐξόφλησιν τοῦ πρὸς τὸ Ἑνετικὸν Δημόσιον χρέους του ἵνα ἀπαλλάξῃ οὕτω καὶ τοὺς ἐγγυητάς του.

Εἶναι περιττὸν νὰ προσθέσωμεν ὅτι ὁ Δομήνικος τῷ ἐπεφύλαξεν ἐγκαρδίαν ὑποδοχὴν καὶ ὅτι δὲν παρέλειψε νὰ παράσχῃ τὴν οἰκονομικὴν ὑποστήριξιν ποὺ ἐζήτει ὁ Μανοῦσος.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, τὸ βέβαιον εἶναι, συμφώνως μὲ τὰ ἔγγραφα ποὺ ἐδημοσίευσεν ὁ Φραγκῖσκος ντὲ Βόρχα Σὰν Ρομάν, ὅτι ὁ Μανοῦσος περέμεινε παρὰ τῷ διασήμῳ ἀδελφῷ του καθ' ὅλον τὸν ὑπόλοιπον χρόνον τῆς ζωῆς του καὶ τέλος ἐξεμέτρησε τὸ ζῆν εἰς τὸ Τολέδο τὴν 13 Δεκεμβρίου 1604.

Ἐπανέρχομαι τώρα εἰς τὴν πέμπτην νοταριακὴν πρᾶξιν τῆς 21 Αὐγούστου 1569 ὅπου ὁ Μανοῦσος ἐμφανίζεται ὡς «Φύλαξ» (=πρόεδρος) τῆς Ἀδελφότητος τῶν Κρητῶν ναυτῶν καὶ παρέχει εἰς τὸν καραβοκύρην Ἰωάννην Νταπιρᾶ ποὺ μετέβαινεν εἰς Βενετίαν, τὴν ἐντολὴν νὰ εἰσπράξῃ ἀπὸ τοὺς Κρῆτας ναύτας τὰ δικαιώματα ποὺ ἦσαν ὑπόχρεοι νὰ καταβάλλουν εἰς τὸ Ταμεῖον τῆς Ἀδελφότητός των.

Ὅλαι αὐταὶ αἱ πράξεις ἀναφέρουν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ πατρὸς τῶν δύο ἀδελφῶν Θεοτοκοπούλων, ποὺ ὠνομάζετο Γιώργης καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνομα ποὺ ἔδωκεν ὁ Δομήνικος εἰς τὸν μοναδικὸν υἱόν του, ἀκολουθῶν τὰ ἑλληνικὰ ἔθιμα. Πλὴν ὁ πατὴρ των φαίνεται ὅτι εἶχεν ἀποβιώσει προώρως καὶ δὴ πρὸ τοῦ 1566 διότι εἰς τὴν πρώτην πρᾶξιν τῆς 5 Νοεμβρίου 1566, ὁ Μανοῦσος ἀναφέρεται ὡς υἱὸς τοῦ τέως κὺρ Γιώργη καὶ γνωρίζομεν ὅτι ὁ Μανοῦσος ἦγε τότε τὸ 35ον ἔτος τῆς ἡλικίας του ἐνῷ ὁ Δομήνικος ἦτο δέκα χρόνια νεώτερος.

Τοιουτοτρόπως, φυσικὸν εἶναι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι μετὰ τὸν θάνατον τοῦ πατρός των, ὁ Μανοῦσος ἀνέλαβε τὴν ἐκπαίδευσιν τοῦ ἀδελφοῦ του καὶ ἐπειδὴ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην διεχειρίζετο χιλιάδας ὑπερπύρων καὶ δουκάτων, δὲν ἐφείσθη ποσῶς χρημάτων ἵνα γίνῃ ὁ Δομήνικος ἄνθρωπος καλλιεργημένος καὶ ἕνας ἄξιος τεχνίτης.

Φθάνω τώρα εἰς τὸ σπουδαιότερον σημεῖον τῆς ἀνακοινώσεως ποὺ ἀφορᾷ τὸν θαυμάσιον Δομήνικον Θεοτοκόπουλον τὸν ἐπονομασθέντα Ἔλ Γκρέκο.

Ὅλοι οἱ μέχρι τοῦδε ὑπερεκατὸν βιογράφοι του, ξένοι καὶ ἡμέτεροι, ὡς καὶ αἱ Παγκόσμιαι Ἐγκυκλοπαίδειαι, ἐλλείψει ἐξηκριβωμένων εἰδήσεων, τὸν ἐμφανίζουν εἰς Βενετίαν κατὰ τὰ ἔτη 1560 - 61 εἰς ἡλικίαν 19 - 20 ἐτῶν, ὅπου — λέγουν — παρέμεινεν ἐπὶ μίαν δεκαετίαν παρὰ τῷ Τιτσιανῷ καὶ ἐξέμαθε τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς καί, τέλος, ὅτι ἡ καλλιτεχνική του ἱκανότης, κατὰ τὴν ἄφιξίν του εἰς Βενετίαν, ἦτο μετριωτάτη.

Τώρα τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Μιχαὴλ Μαρᾶ μᾶς ἀποκαλύπτουν μίαν καταπληκτικὴν εἴδησιν ἡ ὁποία ἀνατρέπει πάντα τὰ μέχρι σήμερον ἀναγραφέντα. Πράγματι μανθάνομεν, πρώτην φοράν, ὅτι ὁ Δομήνικος εὑρίσκετο ἀκόμη εἰς τὸ Ἡράκλειον κατὰ τὸ 1566, ὅπου ὑπέγραψεν ὡς μάρτυς, εἰς μίαν συμβολαιογραφικὴν πρᾶξιν τῆς 6ης Ἰουνίου 1566 ὡς ἕπεται:

«μαΐστρο Μένεγος Θεοτοκόπουλος σγουράφος»[3].

Ἦτο, λοιπόν, ἕνας τέλειος ζωγράφος μάλιστα «μαΐστρος» ὅταν ἀπεβιβάσθη εἰς τὴν πόλιν τῶν Δογῶν περὶ τὰ τέλη τοῦ ἔτους 1566. Ἦτο ἡλικίας 25 ἐτῶν ἡ δὲ παραμονή του παρὰ τῷ μεγάλῳ Τιτσιανῷ ἐν Βενετίᾳ δὲν διήρκεσε παρὰ τέσσαρα μόνον χρόνια καὶ ὄχι δέκα, ὡς κοινῶς πιστεύεται.

Τὸ ὄνομα Μένεγος ἦτο ὑποκοριστικὸν τοῦ Δομήνικος ἢ Δομένικος, εἰς τὴν Βενετικὴν διάλεκτον. Τὸ βαπτιστικὸν τοῦτο δὲν ἦτο τότε σπάνιον ἐν Κρήτῃ. Εἰς τὰ κατάστιχα τοῦ Μαρᾶ ἐπαναλαμβάνεται ὄχι ὀλίγας φορὰς ἤτοι: Δομένικος Δονάτος, Μένεγος Πετινιέρος, Μένεγος Σκλάβος, Δομένεγος Βονάλες, Μενεγῆς Λιμενίτης, κ.ἄ.

Κλείεται οὕτω ἡ συζήτησις περὶ τοῦ βαπτιστικοῦ ὀνόματος τοῦ Θεοτοκοπούλου διότι μερικοὶ ἐκ τῶν βιογράφων του ὑπέθεσαν ὅτι τὸ ἀρχικόν του ὄνομα ἦτο Κυριάκος συνώνυμον τοῦ Δομηνίκου (Δομένικα = Κυριακή).

Ὡς πρὸς τὸ ἐπώνυμον Θεοτοκόπουλος τοῦτο δὲν προέρχεται ἀπὸ οἰκογενειακὸν ἐπώνυμον Θεοτόκης, ὡς ὑπεστήριξεν ὁ ἀείμνηστος Ἀχιλλεὺς Κύρου[4], ὅστις ἀνευρὼν εἰς τὸ χωρίον Φόδελε οἰκογένειαν φέρουσαν τὸ ἐπώνυμον Θεοτόκης ἐδημιούργησε τὸν μῦθον ὅτι ὁ τόπος γεννήσεως τοῦ Θεοτοκοπούλου ὑπῆρξε τὸ χωρίον Φόδελε, πλησίον τοῦ Ἡρακλείου.

Ἐπαναλαμβάνω ἤδη ἐκεῖνο ποὺ ἔγραψα ἄλλοτε[5] ἐπὶ τοῦ θέματος τούτου, ὅτι δηλαδὴ ἡ κατάληξις «πουλος», ἡ ὁποία σημαίνει κατά τινα μεταφορικὸν τρόπον τὸν «υἱόν», προσετίθετο εἰς τὸ κύριον ὄνομα καὶ ὄχι εἰς τὸ οἰκογενειακόν, τὰ δὲ κατάστιχα τοῦ Μιχαὴλ Μαρᾶ ἀναφέρουν πολλοὺς Κρῆτας φέροντας τὸ βαπτιστικὸν «Θεοτόκης» ὡς ἐπὶ παραδείγματι: Θεοτόκην Πλατιδέμον, Θεοτόκην Καλλίκομον, Θεοτόκην Μαχαιριώτην, Θεοτόκην Σκορδύλην, Θεοτόκην Θεοφύλακτον, Θεοτόκην Ἀμουργιανόν, Θεοτόκην Καμαρόττον, Θεοτόκην Λύχνον, Θεοτόκην Ρόδιον, Θεοτόκην Σκανδάλην, κ.λ.π. καὶ ὅπως ὁ υἱὸς τοῦ Γρηγόρη ἔγινε Γρηγορόπουλος, ὁ τοῦ Στεφάνου - Στεφανόπουλος, ὁ τοῦ Πασχάλη - Πασχαλόπουλος, ὁ τοῦ Δημήτρη - Δημητρόπουλος, ὁ τοῦ Κυριακοῦ - Κυριακόπουλος κ.λ.π. τοιουτοτρόπως καὶ ὁ υἱὸς τοῦ Θεοτόκη — βαπτιστικὸν ἑνὸς ἐκ τῶν προγόνων τῶν Μανούσου καὶ Δομηνίκου — ἔγινε Θεοτοκόπουλος.

Εἰς ὑποστήριξιν τοῦ λογικοῦ τούτου συμπεράσματος ἔρχεται μία νοταριακὴ πρᾶξις τοῦ αὐτοῦ Μαρᾶ τῆς 27 Αὐγούστου 1538 ἡ ὁποία ἀρχίζει ὡς ἑξῆς: «Ὁμολογῶ ἐγὼ Μιχαὴλ Στριάνος, ἐπονομαζόμενος Σακῆς Θεοτοκόπουλος, υἱὸς τοῦ ποτε Θεοτόκη...».

Ἄλλωστε, γνωστὸν τυγχάνει ὅτι τὰ οἰκογενειακὰ Κρητικὰ ὀνόματα ὡς π.χ. τοῦ Σκορδύλη, τοῦ Καλλέργη, τοῦ Σκουλούδη, τοῦ Μουσούρου, τοῦ Πουλάκη, τοῦ Ἀβράμη, τοῦ Βέλανου, Λούκαρη, Θεριανοῦ, Καλούδη, Βλαστοῦ, Καλλιάκη, Λογοθέτη, Μαργούνη, Σοφιανοῦ, Ράλλη καὶ τόσα ἄλλα παρέμειναν ἀναλλοίωτα διὰ μέσου τῶν αἰώνων.

Ἐπανέρχομαι εἰς τὴν ἀναχώρησιν τοῦ Δομηνίκου διὰ Βενετίαν. Δὲν ἔχομεν, βέβαια, θετικὰ στοιχεῖα ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ὅμως εἶναι πιθανώτατον, ὅτι οὗτος ἐπεβιβάσθη ἐπὶ ἑνὸς τῶν πλοίων τὰ ὁποῖα μετέφερον ἐκ Κρήτης εἰς Βενετίαν κατὰ τοὺς μῆνας Αὔγουστον, Σεπτέμβριον καὶ Ὀκτώβριον ἑκάστου ἔτους, μούστους καὶ κρασιά.

Τὰ κατάστιχα τοῦ Μαρᾶ περιέχουν πολλὰ ναυλοσυμφωνητικὰ ἀπὸ τοῦ ἔτους 1538 καὶ εἰδικῶς μία τοιαύτη πρᾶξις ναυλώσεως τῆς 31 Αὐγούστου 1566 μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Κρὴς καραβοκύρης Ἰωάννης Ἀνδρίτσης ἀνέλαβε τὴν ὑποχρέωσιν νὰ μεταφέρῃ μεγάλα βαρέλια μὲ κρασὶ μοσχάτο ἀπὸ τὸ Ἡράκλειον εἰς Βενετίαν.

Φυσικὸν λοιπὸν εἶναι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἐφόσον, ὡς εἴδομεν, ὁ Δομήνικος εὑρίσκετο ἀκόμη εἰς τὴν πατρίδα του τὸν Ἰούνιον τοῦ 1566, θὰ ἀνεχώρησε διὰ Βενετίαν ἢ μὲ τὸ πλοῖον τοῦ καραβοκύρη Ἀνδρίτση ἢ μὲ ἄλλο, πάντως πρὸ τοῦ Ὀκτωβρίου 1566, διότι κατὰ τοὺς χειμερινοὺς μῆνας ἡ ναυσιπλοΐα διεκόπτετο καὶ ἐπανελάμβανε τὴν κίνησιν κατὰ τὴν ἄνοιξιν. Καὶ ἀπεφάσισεν ὁ Δομήνικος νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν γενέτειράν του ὅταν ἀντελήφθη ὅτι ὁ καλλιτεχνικὸς κύκλος τῆς πόλεως τοῦ Ἡρακλείου ἦτο πολὺ στενὸς διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἰδιοφυΐας του.

Φθάνων εἰς Βενετίαν, περιβεβλημένος τὴν βυζαντινὴν πανοπλίαν, πρέπει νὰ συνήντησε δύο συμπατριώτας του ζωγράφους ποὺ εἰργάζοντο εἰς τὴν πόλιν τῶν Δογῶν: Μάρκον Μπαθᾶν καὶ Γεώργιον Σκορδύλην.

Ὁ πρῶτος ἀναφέρεται εἰς μικρὸν κατάστιχον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος[6] ὡς ἐνοικιαστὴς ἑνὸς ἐργαστηρίου, Κοινοτικοῦ, μὲ ἐτήσιον ἐνοίκιον ἐξ ἑπτὰ δουκάτων καὶ ὅπου ἀναφέρεται: «Μάρκος Μπαθᾶς ζωγράφος». Τὸν ἐπανεῦρον βραδύτερον ὡς μέλος τῆς Κοινότητος ἐγγεγραμμένον εἰς τὸ μητρῷον κατὰ τὰ ἔτη 1563 καὶ 1571.

Ὁ δεύτερος Κρὴς ζωγράφος Γεώργιος Σκορδύλης ἀναφέρεται εἰς μίαν πρᾶξιν τοῦ νοταρίου Μαρᾶ τῆς 21 Ἰουλίου 1567 ἡ ὁποία ἀρχίζει ὡς ἑξῆς: «Ὁμολογῶ ἐγὼ Γεώργιος Σκορδύλης, ζωγράφος τὸ ἐπάγγελμα, υἱὸς τοῦ ποτε μαΐστρου Κωνσταντῆ, κάτοικος ἐν Βενετίᾳ καὶ εὑρισκόμενος σήμερον εἰς τὴν Κρήτην...».

Οἱ δύο οὗτοι ζωγράφοι Κρῆτες ἐν Βενετίᾳ διηυκόλυναν, πιθανῶς, τὴν εἴσοδον τοῦ Δομηνίκου εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Τιτσιανοῦ, ὁ ὁποῖος τὸν ἐδέχθη μεταξὺ τῶν μαθητῶν του καὶ ἐξετίμησε ταχέως τὴν ἱκανότητα τοῦ νεαροῦ Κρητός, διότι, μετὰ ἓν ἔτος, ὁ Τιτσιανὸς εἰς μίαν ἐπιστολήν του τῆς 2 Δεκεμβρίου 1567[7] πρὸς τὸν Βασιλέα τῆς Ἱσπανίας Φίλιππον τὸν 2ον ἔγραφεν: «... ἂν ἡ Ὑμετέρα Καθολικὴ Μεγαλειότης ἐπιθυμεῖ νὰ ἔχῃ ζωγραφιστὸν ὁλόκληρον τὸν βίον τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου... ἐγὼ θὰ καταβάλω κάθε προσπάθειαν ἵνα Τὴν ἐξυπηρετήσω. Πρὸς τοῦτο θὰ μὲ βοηθήσουν ὁ υἱός μου καὶ ὑπηρέτης Της Ὁράτιος καὶ μαζὶ μὲ αὐτόν, ἕνας ἄλλος νέος, πολὺ ἄξιος μαθητής μου...»[8]. Αὐτὸς ὁ πολὺ ἄξιος νεαρός, κατὰ τὸν καθηγητὴν κ. Παλλουκίνι, δὲν μποροῦσε νὰ ἦτο ἄλλος ἀπὸ τὸν Δομήνικον Θεοτοκόπουλον.

Συνοψίζων τὴν μακρὰν ταύτην ἀνακοίνωσιν, δύναμαι νὰ εἴπω ὅτι ἡ πόλις τοῦ Ἡρακλείου, κέντρον πνευματικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν εἰς τὴν Μεσόγειον, ὑπῆρξε κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ἡ Φλωρεντία τῆς Ἑλλάδος καὶ τὸ λίκνον τῆς Ἑλληνικῆς Ἀναγεννήσεως.

1. Gabriel Millet — Recherches sur l'iconographie de l'Evangile — Paris 1916 (p.p. 659 - 60).

2. Κ. Δ. Μέρτζιου — Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων — Ἀθῆναι 1939 (Ἔκδοσις Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν σ.σ. 186 - 202).

3. «Σγουράφον» ὀνομάζουν καὶ σήμερον εἰς τὴν Κρητικὴν διάλεκτον τὸν ζωγράφον. Τὴν λ. «σγουράφος» τὴν εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὸν Ἐρωτόκριτον τοῦ Βιτζέντζου Κορνάρου.

4. Ἀχιλλέως Κύρου — Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος — Ἀθῆναι 1938 (σ. σ. 192 - 212).

5. Κ. Δ. Μέρτζιου ἔνθ. ἄν. σ.σ. 189 - 90.

6. Ἀρχεῖον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας, Vachetta, No 86.

7. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe — Tiziano, La sua vita e i suoi tempi — Firenze 1878 (Τόμ. Β΄ σ. 370).

8. Τὸ ὅτι ὁ Δομήνικος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Τιτσιανοῦ τὸ γνωρίζομεν ἀπὸ τὴν γνωστοτάτην ἐπιστολὴν ποὺ ἔστειλεν ὁ ἐν Ρώμῃ Ἰούλιος Κλόβιος τὴν 16ην Νοεμβρίου 1570 εἰς τὸν Καρδινάλιον Φαρνέζε ἡ ὁποία ἀρχίζει οὕτως: «Ἔφθασεν εἰς τὴν Ρώμην ἕνας νεαρὸς Κρητικὸς μαθητὴς τοῦ Τιτσιανοῦ, ὁ ὁποῖος κατὰ τὴν κρίσιν μου φαίνεται σπουδαῖος εἰς τὴν ζωγραφικήν. Οὗτος ἔκανε μίαν αὐτοπροσωπογραφίαν ἡ ὁποία προξενεῖ κατάπληξιν εἰς ὅλους τοὺς ζωγράφους τῆς Ρώμης...» Εἶναι οὕτως ἐξηκριβωμένον, βάσει τῶν νέων ἀποκαλυπτικῶν ἐγγράφων, ὅτι ὁ Δομήνικος φθάσας εἰς Βενετίαν περὶ τὰ τέλη τοῦ 1566, παρέμεινε μόνον τέσσαρα ἔτη παρὰ τῷ Τιτσιανῷ, διότι τὰ μέσα Νοεμβρίου 1570 ηὑρίσκετο ἤδη εἰς Ρώμην.

(Περιοδικὸ ΖΥΓΟΣ, τεῦχ. 103 - 104, Σεπτέμβριος 1964.— Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1961 στὸ ἐτήσιο λεύκωμα ARTE VENETA, στὰ γαλλικά, καὶ εἶναι περίληψη τῆς ἀνακοίνωσης τοῦ Κ. Δ. Μέρτζιου στὸ Α΄ Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο τοῦ 1961 στὸ Ἡράκλειο Κρήτης).

Σχέδια τοῦ Γκρέκο

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Γ. ΞΥΔΗΣ

Πως εργαζοταν ὁ Γκρέκο; Ἔκανε λεπτομερειακὰ σχέδια καὶ σπουδὴ πρὶν πάρει τὸ πινέλο στὸ χέρι, ἢ ζωγράφιζε χωρὶς προεργασία, κατ᾽ εὐθεῖαν βάζοντας τὰ χρώματα στὸ πανί; Ἡ ἐρώτηση αὐτὴ ἔβαζε σ᾽ ἀρκετὲς δυσκολίες τοὺς ἐρευνητὲς τοῦ Γκρέκο ποὺ ἔφθασαν νὰ ὑποστηρίξουν πὼς σπάνια ἢ ποτὲ δὲν ἔκανε προκαταρκτικὰ σχεδιάσματα. Βασίζονταν, ἂν ὄχι στὴν ὁλικὴ ἔλλειψη, τουλάχιστο στὴ σπανιότητα τέτοιων σχεδίων, γιατὶ ὡς μετὰ τὸν πόλεμο, μόνο ἕνα ἤτανε γνωστό. Ἡ ἄποψη αὐτὴ φαίνεται σωστὴ ἀναφορικὰ μὲ τὰ ἔργα τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ Γκρέκο. Γιὰ ὅλα τάλλα ὅμως δείχτηκε ἡ ἀνακρίβειά της, ἔπειτ᾽ ἀπὸ τὶς ἔρευνες ποὺ γίνανε στ᾽ ἀρχεῖα τοῦ Τολέδου, καὶ ποὺ ἀποκάλυψαν ἕνα σωρὸ ἔγγραφα ἀναφερόμενα στὸ Δομήνικο, μεταξὺ τους δὲ κι᾽ ἕναν κατάλογο τῆς κληρονομίας καμωμένο ἀπὸ τὸ γιό του τὸν Γιώργη Μανουὴλ στὶς 12 Ἀπριλίου 1614, πέντε δηλαδὴ μέρες ἀφοῦ πέθανε ὁ πατέρας του. Ὁ κατάλογος αὐτός, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπαρίθμηση 126 τελειωμένων καὶ μισοτελειωμένων πινάκων, ἀναφέρει καὶ «20 προπλάσματα γύψινα, 30 ἀπὸ πηλὸ ἢ κερί, καὶ 150 σχεδιάσματα». Νά λοιπὸν ποὺ κι᾽ ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν ἦταν ἐξαίρεση. Μὰ γιὰ κακή μας τύχη, ἀπ᾽ αὐτὰ τὰ 150 σχεδιάσματα ἕνα μόνο σώθηκε ὡς τὶς μέρες μας καὶ βρισκόταν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μαδρίτης. Εἶν᾽ ἡ σπουδὴ (κιμωλία μαύρη κι᾽ ἄσπρη) γιὰ ἕναν Εὐαγγελιστὴ Ἰωάννη στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἅι - Δομίγκου τοῦ Παλιοῦ στὸ Τολέδο. Ἡ σπουδὴ χρονολογεῖται στὰ 1577 - 79, δηλαδὴ στὰ χρόνια ποὺ ἐκτελέστηκε κι᾽ ἡ εἰκόνα, ποὺ σωζόταν ὡς πρὸ δυὸ ἐτῶν, μέρος τῆς πρώτης μεγάλης παραγγελίας πούλαβε ὁ Θεοτοκόπουλος μόλις ἔφτασε στὴν Ἰσπανία.

Ὁ ἀπόστολος μᾶς παρουσιάζεται ὄρθιος, ἐπιβλητικός, βαστῶντας ἕν᾽ ἀνοιγμένο βιβλίο στ᾽ ἀριστερό του χέρι· τὸ δεξί του τὸ περνάει μέσα στὴ ζώνη του, κοιτάζοντας μὲ συλλογὴ τὴν ἀνοικτὴ μπροστά του σελίδα. Ἡ πλαστικότητα τῆς ψηλῆς αὐτῆς μορφῆς εἶναι δυνατὰ τονισμένη, ὅπως φαίνεται καθαρὰ στὴ σπουδή, ἀνάμνηση τοῦ Μιχαηλάγγελου, καθὼς βρίσκομε συχνὰ στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Γκρέκο. Μὰ ἤδη τὰ τυπικά του χαρακτηριστικὰ ξεχωρίζουν — ἀναλογίες παρατραβηγμένες στὸ ὕψος, τοποθέτηση ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο — μόνο φόντο ὁ οὐρανὸς — ἀδιαφορία γιὰ τὴ λεπτομερειακὴ ἀνατομικὴ ἀκρίβεια, τόσο ποὺ νὰ ρωτιέται κανεὶς τί εἶδος σῶμα, ἂν ὑπάρχει, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν πλατύδιπλο μανδύα — δυσαναλογία κεφάλι - κορμί, φυσικὰ ὅμως ὄχι τόσο προχωρημένη ὅπως στὴν *Ταφὴ τοῦ Ὀργκὰθ* τοῦ 1586 ἢ καὶ στὸ *Λαοκόοντα* τοῦ 1610.

Ἐκτὸς ἀπ᾽ αὐτὴ τὴ σπουδή, ἔπειτ᾽ ἀπ᾽ τὸν πόλεμο, ἀνακαλύφτηκαν δυὸ ἄλλες, γιὰ τὴν πρώτη ὅμως χωροῦν ἀκόμα ἀμφιβολίες· τούτη, ποὺ παρασταίνει πιθανὸ ἕνα κεφάλι ἀγγέλου, ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν A. Mayer στὸν κριτικὸ κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ Γκρέκο (El Greco, München 1926) καὶ βρίσκεται τώρα σ᾽ ἑλβετικὴ ἰδιωτικὴ συλλογή. Εἶν᾽ ἀπὸ κιμωλία μαύρη καὶ κόκκινη, ὄχι ἐξαιρετικὰ διατηρημένη, καθὼς φαίνεται στὴ φωτογραφία, κι᾽ ὁ Mayer τὴ χρονολογεῖ στὴν τελευταία περίοδο τοῦ Γκρέκο.

Τὸ τρίτο σχέδιο ἀνακαλύφτηκε στὴν Graphische Sammlung (Γραφικὴ Συλλογὴ) τοῦ Μονάχου, το 1929. Ὅταν τὸ πρωτοβλέπει κανεὶς ξαφνιάζεται κάπως νὰ μάθη ὅτι εἶναι τοῦ Γκρέκο, τόσο καταπληκτικὰ μοιάζει μὲ Μιχαηλάγγελο στὴν πρώτη ἐπιπόλαια ματιά. Ὡστόσο ἡ φιλολογία του δείχνει πὼς ὑπάρχουνε λόγοι ἀρκετὰ στερεοὶ γιὰ νὰ ταναγράψουμε στὸ Δομήνικο.

Παρασταίνει κατὰ πρόσωπο (κιμωλία σκούρα κι᾽ ἄσπρη σὲ χαρτὶ σταχτύ, τὸ λεγόμενο carte azzura) ἕναν ἄντρα μὲ γένεια, ἀκουμπισμένο μὲ τὴ ράχη σὲ μιὰ πέτρα, τὸ κεφάλι σκυμμένο πρὸς τὸ στῆθος, τὸ ἀριστερὸ πόδι ἀνασηκωμένο καὶ διπλωμένο πρὸς τὰ πίσω, ὥστε νὰ μὴ φαίνεται παρακάτω ἀπὸ τὸ γόνατο· τὸ δεξί, μισοδιπλωμένο κάπως χαμηλότερα, φαίνεται ὅλο. Ὁ φωτισμὸς φτάνει ἀπὸ τὴ δεξιὰ γωνιὰ πάνω. Στὸ κάτω περιθώριο μιὰ ἐπιγραφὴ μὲ κεφαλαῖα: Domenico Greco. Τὰ γράμματα τοῦτα εἶν᾽ ὅμοια μὲ κεῖνα ποὺ ὁ Βαζάρι σημείωνε στὰ σχεδιάσματα τῆς μεγάλης του συλλογῆς. Ὁ ἄντρας τῆς σπουδῆς, μὲ μιὰ μικρὴ διαφορά, εἶν᾽ ἴδιος ἐκεῖνος ποὺ παρασταίνει τὴν Ἡμέρα, στὸν τάφο τῶν Μεδίκων στὴ Φλωρεντία καμωμένο ἀπὸ τὸ Μιχαήλαγγελο. Ἡ διαφορά: στὸ γλυπτὸ τ᾽ ἀριστερὸ πόδι σταυρώνει πάνω στὸ δεξὶ ἀντὶ νὰ πηγαίνει ἴσια πίσω.

Συμπεραίνοντας ἀπὸ μερικὰ γεγονότα ποὺ μᾶς ἀναφέρονται, μποροῦμε νάμαστε σχεδὸν βέβαιοι πὼς στὴ Βενετία κατὰ τὰ 1560 - 1570 βρίσκονταν ἕνα μικρὸ γύψινο μοντέλο τῆς «Ἡμέρας», ὅπως συνήθιζαν νὰ κάνουνε τότε οἱ ἴδιοι οἱ γλύπτες γιὰ τὰ μεγάλα τους ἔργα, καὶ πὼς τὸ ἀντίγραψε ὁ Γκρέκο. Γνωρίζουμε ἀπ᾽ ἄλλες πηγές, πὼς ὁ Θεοτοκόπουλος, ὅπως κι᾽ ὁ Τιντορέττο, συνήθιζε νὰ κάνει προπλάσματα γιὰ νὰ μελετᾶ τὶς διάφορες συνθέσεις καὶ τὰ effets διαφόρων φωτισμῶν, πρὶν ἀρχίσει τὸ ζωγράφισμα. Ξέρουμε ἀκόμα πὼς ὁ Τιντορέττο μάζευε προπλάσματα ὅλων τῶν γνωστῶν στὴν ἐποχή του ἔργων, ὥστε, κατὰ τὸν καθηγητὴ Kehrer, εἰδικὸ μελετητὴ τοῦ Γκρέκο, μπορεῖ τοῦτος νὰ εἶδε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Τιντορέττο ἕνα τέτοιο πρόπλασμα τοῦ Μιχαηλάγγελου καὶ νὰ τὸ ἀντίγραψε. Τοῦτο συμφωνεῖ ἄλλωστε μὲ τὴν ἄποψη τοῦ κ. Kehrer πὼς ὁ Γκρέκο, πιθανότερο νάταν μαθητὴς τοῦ Τιντορέττο παρὰ τοῦ Τιτσιάνου. Ἡ σπουδὴ θάγινε κατὰ τὸ 1565 - 70, πάντως ὄχι ἀργότερα ἀπὸ τὸ 1574, ὅταν πέθανε ὁ Βαζάρι, στὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ τὴ χάρισε ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο. Δηλαδὴ εἶν᾽ ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου ποὺ σώζονται, καὶ σημαντικὸ γιατὶ δείχνει τί στενὴ ἐπαφὴ εἶχε μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μιχαήλαγγελου, καὶ καταλαβαίνουμε πειὸ καλὰ γιατὶ τὸν ζωγράφισε πλάϊ στὸν Τιτσιάνο στὴν *Ἐκδίωξη τῶν Ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναὸ* τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης τοῦ Minneapolis. Μολαταῦτα, ἀκόμα καὶ σὲ τούτη τὴ σπουδή, ἡ προσωπικότητά του δὲν ἀρκεῖται στὴν ἁπλὴ ἀντιγραφή, μὰ ξαναδημιουργεῖ κάτι καινούργιο. Ὁ Θεοτοκόπουλος δὲ μιμήθηκε ποτὲ τὸ Μιχαήλαγγελο, ἀφομοίωσε τὰ διδάγματά του καὶ δημιούργησε ἔργα ἐντελῶς διαφορετικά, ἐντελῶς πρωτότυπα.

(Περιοδικὸ ΤΕΧΝΗ, ἀριθ. 10, 5 Ἰουνίου 1938).

Γκρέκο, ὁ θεὸς τοῦ Τολέδο

ΚΩΣΤΑΣ ΟΥΡΑΝΗΣ

Ο γκρεκο εἶναι σήμερα θεὸς στὸ Τολέδο [...]. Ὁ Γκρέκο εἶναι τῆς μόδας. Ὅλοι λοιπὸν θεωροῦν ὑποχρέωσή τους νὰ ἐννοοῦν καὶ νὰ λατρεύουν τὸν Γκρέκο. Στὸ σπίτι του, στὸ Τολέδο, τὸ ἀναστηλωμένο ἀπὸ ἕνα μαρκήσιο θαυμαστή του, τὰ κοπάδια τῶν περιηγητῶν [...] δὲν παραλείπουν ποτὲ νὰ φωτογραφηθοῦν στὸ περιστύλιο, ἀνάμεσα σὲ λουλούδια, γιὰ νά ᾽χουν μιὰ παντοτινὴ ἀνάμνηση καὶ μιὰ ὁλοφάνερη ἀπόδειξη τῆς ἐπίσκεψής τους.

Οσο γιὰ μένα, ἰδοὺ δεκατρία χρόνια ποὺ βρίσκομαι σ᾽ ἐπαφή, ἂν μπορῶ νὰ πῶ, μὲ τὸν Γκρέκο. Κατὰ τὰ δεκατρία αὐτὰ χρόνια διάβασα ὅ τι σχεδὸν ἔχει γραφεῖ γι᾽ αὐτόν· εἶδα ὅ τι μπορεῖ νὰ ἰδεῖ κανεὶς στὴν Ἑλλάδα ὡς τοιχογραφίες κ᾽ εἰκόνες τῆς κρητικῆς σχολῆς τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπῆρε τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς ζωγραφικῆς· στάθηκα μπροστὰ σὲ πλῆθος ἔργα τοῦ Τισιάνο, τοῦ Τιντορέττο καὶ τοῦ Μπασσάνο, ποὺ εἶταν δάσκαλοί του στὴν Ἰταλία· ἔκανα πολλὲς φορὲς τὸ γῦρο τῶν ἔργων του στὸ Πράδο, στὸ Ἐσκοριάλ, στὸ Τολέδο. Στὸ τελευταῖο μάλιστα αὐτὸ εἶδα ὅ τι εἶταν δυνατὸ νὰ ἰδῶ, γιὰ νὰ μπῶ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ζωῆς του καὶ τοῦ πνεύματός του.

Κι ὅμως δὲν μπορῶ νὰ πῶ ἀκόμα ὅτι «καταλαβαίνω» τὸν Γκρέκο. Ἰδίως δὲν μπορῶ νὰ πῶ ὅτι τὸν λατρεύω. Αὐτὸ δὲ θὰ τὸ πῶ ποτὲ — νοιώθοντας πόσο ἕνας τέτοιος ὁρισμὸς εἶναι ἠλίθιος. Ὁ Γκρέκο δὲν εἶναι ἕνας ζωγράφος ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν λατρεύει. Ἡ λατρεία εἶναι ἕνα αἴσθημα μακάριο. Κι ὁ Γκρέκο δὲν ἀφήνεται νὰ τὸν πλησιάσουν σὲ μακαριότητα. Ὁ Γκρέκο εἶναι ἕνας ζωγράφος ποὺ ταράζει. Ἕνας ζωγράφος τῆς ἀνησυχίας.

Ὅταν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Πράδο τῆς Μαδρίτης ἔργα τοῦ Γκρέκο — ποὺ δὲν τὰ εἶχαν, ὅπως σήμερα, σὲ ἰδιαίτερη τιμητικὴ αἴθουσα, μὰ ἀνακατωμένα μὲ ἄλλα — ἔνοιωσα σὰ νὰ εἶχα δεχθεῖ ἕνα χτύπημα. Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲ μοιάζαν σὲ τίποτα μ᾽ ὅ τι εἶχα συνηθίσει νὰ βλέπω — καὶ ν᾽ ἀγαπάω. Δὲν εἶχαν οὔτε τοὺς ζεστοὺς τόνους, οὔτε τὶς ὡραῖες γυμνότητες, οὔτε τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς, οὔτε τὴ γλυκύτητα καὶ τὴν ἁρμονία ποὺ χαρακτήριζαν τὰ ἔργα τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Οἱ τόνοι τους εἶταν ψυχροί, μεταλλικοί, καὶ δὲν ἀντιφέγγιζαν τὸ φῶς· ἀντὶ νὰ ἐναρμονίζονται μεταξύ τους, συγκρούονταν: τὰ βαθειὰ γαλάζια μὲ τὰ θειάφινα κίτρινα, τὰ μολυβένια γκρίζα μὲ τὰ λαδερὰ καφετιά. Ἕνα σκοτεινὸ φόντο, ἕνα φῶς φασματικὸ — ὅμοιο μὲ τῶν ἀστραπῶν τὴ νύχτα — καὶ μορφὲς παραμορφωμένες, ἐπιμηκυσμένες, συστρεφόμενες σὰ φλόγες, καταλήγαν νὰ δίνουν σ᾽ αὐτοὺς τοὺς πίνακες κάτι τὸ ἐφιαλτικό, τὸ μυστηριώδικο καὶ τὸ ὑπερκόσμιο. Μπροστά τους ἔστεκα σὰ μαγνητισμένος. Ἤθελα νὰ προχωρήσω πρὸς ἄλλους ζωγράφους ποὺ χαϊδευαν τὸ μάτι μου, ἄθελά μου ὅμως ἔμενα καρφωμένος. Ἔνοιωθα ἕνα αἴνιγμα — ποὺ ἤθελα νὰ τὸ ἐννοήσω. Κυρίως αἰσθανόμουν, σκοτεινά, μὰ ἐπιτακτικά, τὴ μεγαλοφυΐα.

Σήμερα ἀκόμα νοιώθω μπρὸς στὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο τὴν ἴδια ταραχὴ καὶ τὴν ἴδια μαγνητικὴ προσέλκυση. Μπροστά τους ὅλες οἱ ἐξηγήσεις ποὺ ἔδωσαν οἱ αἰσθητικοὶ κ᾽ οἱ τεχνοκριτικοὶ παύουν νὰ μὲ ἱκανοποιοῦν. Ὁ Γκρέκο τὶς ξεπερνάει — καὶ τὶς διασκορπίζει.

Πραγματικά, γιὰ νὰ τὸν νοιώσει κανείς, δὲν ἀρκεῖ ν᾽ ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ τεχνική του εἶναι βυ-

ζαντινή, ὅτι οἱ χρωματικές του ἀντιθέσεις, ἡ ἐπιμήκυνση τῶν κορμιῶν καὶ τῶν προσώπων, ὁ τρόπος ποὺ ταξιθετεῖ τὶς μορφὲς ὁρισμένων πινάκων, προέρχονται ἀπὸ κείνη. Ἂν ἡ τεχνική του εἶναι βυζαντινή, τὸ πνεῦμα του δὲν εἶναι. Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ζητάει νὰ καταθλίψει τὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ. Κάνει τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἁγίους κάτισχνους, ἀπειλητικοὺς καὶ ἄκαμπτους, γιὰ νὰ τῆς μεταδώσει φόβο· ἐπιμηκύνει τὰ σώματά τους, γιὰ νὰ τὰ δείξει διαφορετικὰ ἀπὸ τ᾽ ἀνθρώπινα καὶ ὑπερφυσικά· φροντίζει πάντα νὰ διατηρεῖ αἰσθητὴ καὶ τρομερὴ τὴν ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τοὺς οὐρανούς. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, μὲ λίγα λόγια, δὲ ζητάει παρὰ νὰ κρατάει τὴν ψυχὴ ὑποτακτικὴ στὴν ὀρθοδοξία τῆς ἐποχῆς της. Τέλος, ἡ ἔκφρασή της εἶναι στατική, ἐνῶ τοῦ Γκρέκο εἶναι δυναμική.

Οὔτε πάλι τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο φωτίζεται μὲ τὴν ἐξήγηση πού ᾽δωσαν ἄλλοι: ὅτι ὁ Κρητικὸς ζωγράφος δέχθηκε βαθύτατα τὴν ἐπίδραση τοῦ γεωγραφικοῦ καὶ ψυχικοῦ κλίματος τοῦ Τολέδο ὅπου κατακάλαξε κι ὅτι εἶναι ἕνας ζωγράφος πού, μὲ μέσα βυζαντινά, ἐξέφρασε τὴν καστιλλιάνικη πίστη σ᾽ ὅ τι πιὸ ἀνήσυχο καὶ πιὸ σκυθρωπὸ τὴ χαρακτηρίζει.

Ἡ οὐσία τῆς καστιλλιάνικης πίστης εἶναι ὁ φόβος. Αὐτὸς τὴν κάνει ἀνήσυχη καὶ σκυθρωπή. Φοβᾶται τὴν Ἱερὴ Ἐξέταση στὴ γῆ καὶ τὴν Κόλαση στὸν οὐρανό. Ὅπως τὸ λέω κι ἀλλοῦ, δὲν ὑπάρχει σ᾽ αὐτὴν καμιὰ μυστικοπάθεια μεταφυσική. Δὲν εἶναι μιὰ πίστη πνευματοποιημένη. Ὁ Καστιλλιάνος θέλει τὴν Παναγία του ντυμένη μὲ βαρύτιμες μεταξωτὲς ἐσθῆτες, ποικιλμένες μὲ πολύτιμα πετράδια, καὶ πολλὰ αἵματα, πολλὰ κομμένα πρασινοκίτρινα μέλη στὶς εἰκόνες τῶν μαρτυρίων τῶν ἁγίων του. Ἡ δραματικότητα τῆς πίστης του εἶναι ἐντελῶς ρεαλιστική — κι ὅ τι τὴν ἐκφράζει ἔντονα καὶ χαρακτηριστικὰ εἶναι οἱ πίνακες τοῦ Ριμπέρα.

Στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο — τίποτ᾽ ἀπ᾽ αὐτά. Γιὰ νὰ καταλάβομε πόσο εἶταν ξένο πρὸς τὸ θρησκευτικὸ αἴσθημα τοῦ περιβάλλοντός του, δὲν ἀρκεῖ ποὺ ξέρομε ὅτι τοῦ ζητοῦσαν νὰ διορθώνει τὰ ἔργα ποὺ τοῦ παράγγελναν γιατὶ δὲν τά ᾽βρισκαν σύμφωνα μὲ τὴ θρησκευτική τους ἀντίληψη κι ὅτι ὁ Φίλιππος ὁ Β´ πέταξε τὴ μόνη εἰκόνα ποὺ τοῦ παράγγειλε σὲ μιὰν ἀποθήκη τοῦ Ἐσκοριάλ· Θ᾽ ἀναφέρω ὡστόσο κ᾽ ἕνα ἀνέκδοτο τοῦ Γκρέκο, ποὺ δείχνει πόσο λίγο Καστιλλιάνος στὴν πίστη εἶταν ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οὔτε ἡ Ἱερὴ Ἐξέταση τὸν εὕρισκε ὀρθόδοξο, οὔτε ἐκεῖνος ἔσκυβε μπροστά της.

Ἡ Ἱερὴ Ἐξέταση τὸν κάλεσε κάποτε νὰ τὸν δικάσει, γιατὶ κατὰ τὴν ἀντίληψη τῶν πιὸ σοφῶν θεολόγων τῆς ἐποχῆς οἱ πίνακές του εἶταν αἱρετικοί. Ἡ ἐξήγηση ποὺ τοῦ ἔδωσαν εἶταν ὅτι ζωγράφιζε τὰ φτερὰ τῶν ἀγγέλων του πολὺ μεγαλύτερα τοῦ «φυσικοῦ», διορθώνοντας ἔτσι... τὸ ἔργο τοῦ Θεοῦ!

— Βέβαια, κύριοι δικαστές, ἐσεῖς θά ᾽χετε ἰδεῖ ἀγγέλους, γιὰ νὰ μοῦ προσάψετε μιὰ τέτοια κατηγορία! τοὺς παρατήρησε ὁ Γκρέκο.

— Ὄχι, δὲν ἔχουμε ἰδεῖ, τοῦ ἀπάντησαν.

— Τότε θὰ ἔχουν ἰδεῖ οἱ σοφοὶ θεολόγοι!

— Οὔτε αὐτοὶ ἔχουν ἰδεῖ. Μὰ γιατί αὐτὴ ἡ ἐρώτηση;

— Γιατί, ἂν εἴχατε ἰδεῖ, θὰ σᾶς παρακαλοῦσα νὰ μὲ πηγαίνατε ἐκεῖ ποὺ τοὺς εἴδατε, γιὰ ν᾽ ἀντιγράψω ἀκριβῶς τὰ φτερά τους: τὸ μάκρος τους καὶ τὸ εἶδος τους. Ἀφοῦ ὅμως οὔτε σεῖς, οὔτε οἱ σοφοὶ θεολόγοι, οὔτε ἐγὼ ἔχομε ἰδεῖ ποτὲ ἀγγέλους, γιατί εἶναι αἱρετικοὶ οἱ πίνακές μου;

— Γιατὶ δὲν ἔχομε ἰδεῖ σὲ κανένα θρησκευτικὸ πίνακα ἀγγέλους μὲ τόσο μεγάλα φτερά...

— Μ᾽ ἀφοῦ, κύριοι δικαστές, δὲν ἔχετε ἰδεῖ ἀγγέλους, ὅπως μόνοι σας τ᾽ ὁμολογεῖτε, πῶς μπορεῖτε νὰ μοῦ ἀποδείξετε ὅτι καὶ στῶν ἄλλων τοὺς πίνακες τὸ μάκρος τῶν φτερῶν τῶν ἀγγέλων δὲν εἶναι τόσο αὐθαίρετο, ὅσο καὶ στοὺς δικούς μου; συμπέρανε ὁ Γκρέκο.

Οἱ δικαστὲς δὲ βρῆκαν τίποτα νὰ τοῦ ἀπαντήσουν κι ἀναγκάσθηκαν νὰ τὸν ἀθωώσουν!...

Ἂν ὅμως δὲν ἐκφράζει οὔτε τὰ βυζαντινὰ δόγματα, οὔτε τὴν καστιλλιάνικη πίστη, τότε τί ἐκφράζει ὁ Κρητικὸς αὐτὸς ζωγράφος τοῦ ΙΕ´ [sic] αἰῶνα, ποὺ ἔζησε τριάντα ὁλόκληρα χρόνια ἀπομονωμένος μέσα σ᾽ αὐτὸ τὸ Τολέδο, τὸ ἀπομονωμένο, κι αὐτὸ τὸ ἴδιο, πάνω στὸν ἀπότομο καὶ γυμνὸ βράχο του; Τί σημαίνουν αὐτοὶ οἱ καταιγισμένοι οὐρανοὶ ποὺ διανοίγονται σὰν ὁράματα Ἀποκάλυψης, αὐτὰ τὰ ἀνθρώπινα μάτια τὰ στραμμένα μὲ ἀγωνία πρὸς τοὺς οὐρανούς, αὐτὰ τὰ κορμιὰ ποὺ συστρέφονται, μακραίνουν, ἐξαϋλώνονται — καὶ σὰ φλόγες πᾶν ν᾽ ἀνεβοῦν πρὸς τὰ ψηλά; Γιατί αὐτὰ τὰ χρώματα, ποὺ ἔχουν γιὰ φῶς τους τὸ παγερό, μυστηριῶδες κι ἀνησυχαστικὸ φῶς τῶν μετάλλων; Γιατί αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση κι αὐτὴ ἡ ἀγωνία, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν «ἠθική» ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου του;

Συνοψίζοντας τὴν ἐντύπωσή μου ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο, ὅταν τὸ εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Πράδο, εἶχα γράψει: «Ὁ Γκρέκο ἀνεβάζει καὶ πάλι στὸν οὐρανὸ τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἁγίους, ποὺ ἡ Ἀναγέννηση κατέβασε ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους». Σήμερα, ἕνα βαθύτερο ψυχικὸ ἔνστικτο καὶ μιὰ βαθύτερη ἐνατένιση μοῦ λένε ὅτι δὲν εἶναι αὐτό. Ὁ Γκρέκο δὲν κάνει ἔργο ἐποικοδομητῆ τῆς πίστης — ἔργο θρησκευτικό. Σήμερα νοιώθω ὅτι, ἂν ζητάει ν᾽ ἀνεβάσει κάτι ἴσαμε τοὺς οὐρανοὺς — καὶ τὸ ζητάει ἀπέλπιδα —, δὲν εἶναι τοὺς θεούς, ἀλλὰ τὴν ἀνθρώπινη ψυχή.

Στὸ ἔργο του ἡ ψυχή μου μαντεύει τὴ μεταφυσικὴ ἀγωνία ἑνὸς Πασκάλ: μιὰ ψυχὴ ποὺ δὲν τὴν ἱκανοποιοῦν οἱ θρησκευτικὲς ἐξηγήσεις τῆς ἐποχῆς της καὶ ποὺ προσπαθεῖ — μὲ τί σφαδασμούς! — ν᾽ ἀφήσει τὴ φυλακὴ τοῦ σώματός της, γιὰ ν᾽ ἀνέβει μ᾽ ὅλη τὴν ἀνυψωτικὴ δύναμη τῆς ἔκστασης καὶ τῶν πιὸ πνευματικῶν ὁραματισμῶν ἴσαμε τ᾽ ἀφηρημένο οἰκουμενικὸ Ὂν τῶν φιλοσόφων, ἴσαμε τὸ μυστήριο τῆς δημιουργίας καὶ τῆς αἰτίας τῶν πάντων, γιὰ νὰ βρεῖ, στὴ λύση του, τὴν ἀπελευθέρωσή της καὶ τὴ γαλήνη της...

Μεγάλος, μέγιστος ζωγράφος — μπόρεσε καὶ βρῆκε τὰ χρώματα καὶ τὶς γραμμὲς ποὺ συνοδεύουν τὴν ψυχή του στὴ μεταφυσική της αὐτὴν ἀνάταση, ἐνῶ ταυτόχρονα δείχνουν τὴν ἀγωνία ποὺ τὴν περισφίγγει γιὰ τὸ ὑπέρμετρο ποὺ ξέρει ὅτι ζητάει.

Καὶ τότες, ἂν εἶναι ἔτσι — ὅπως βαθύτατα νοιώθω ὅτι εἶναι —, ἡ ταραχὴ ποὺ προκαλεῖ ἡ ἐνατένιση τοῦ ἔργου τοῦ Γκρέκο ἐξηγεῖται: Δὲν εἶναι ἡ ταραχὴ ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ δυσκολονόητο τῆς ἐκφραστικῆς πρόθεσης τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ, ἄλλωστε, ὅσο περισσότερο ἐμβαθύνει κανεὶς στὸ ἔργο του, τόσο πιὸ ἔντονη τὴν αἰσθάνεται, ἀλλὰ εἶναι τὸ ἀντιφέγγισμα πάνω στὴν ψυχή μας τῆς ἴδιας τῆς ἀγωνίας τοῦ Γκρέκο στὴν ἀπεγνωσμένη προσπάθεια τῆς ψυχῆς του καὶ τοῦ ἔργου του νὰ ὑψωθοῦν ἴσαμε τὸ μυστήριο τοῦ κόσμου.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο του ΙΣΠΑΝΙΑ, α´ ἔκδοση 1954· τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ τὴν 1η Αὐγούστου 1931).

Δομίνικος Θεοτοκόπουλος

ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

...Δύο εἶναι οἱ κόσμοι τῆς ζωγραφικῆς: ἡ Φλωρεντία κι᾽ ἡ Βενετία. Ἡ μιὰ βλέπει τὸν κόσμο σὲ περιγράμματα, ἡ ἄλλη σὲ χρωματισμένες ἐπιφάνειες. Ὁ Γκρέκο ἀνήκει στὸ δεύτερο κόσμο. Ἂν δὲν ὑπῆρχε, θὰ τὸν ἔφτιανε. Θὰ ἦταν λάθος νὰ τὸν κρίνουμε μὲ τὰ μέτρα ποὺ ἐφαρμόζουμε σὲ ὅσους ὁραματίστηκαν καὶ σχεδίασαν κατ᾽ εὐθεῖαν μὲ τὴ γραμμή, στοὺς μεγάλους διανοητικοὺς τῆς Φλωρεντίας καὶ τῆς Ρώμης. Τὸ πνεῦμα του τὸν ἐβίαζε νὰ διαλύση τὶς μορφὲς τῆς Φλωρεντίας καὶ τῆς Ρώμης, ἀκόμα καὶ τὶς χρωματικὲς ἀξίες τῶν δασκάλων του Βενετσιάνων, καὶ νὰ παρουσιάση κι᾽ αὐτὴν ἀκόμα τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τιτσιάνου σὰν κάτι σταματημένο, δημιουργῶντας ἀπέναντί της τὸ γίγνεσθαι τῆς ζωγραφικῆς του, τὴ δυναμικὴ καὶ θερμὴ τέχνη. Ὁ Γκρέκο ἀνήκει κατ᾽ ἐξοχὴν στὴν κατηγορία τῶν ζωγράφων ποὺ σχεδιάζουν μὲ τὸ χρῶμα, ἐπειδὴ ἡ ὅρασή τους προσλαμβάνει πρῶτα αὐτὸ πρὶν ἰδῆ τὸ σχέδιο. Τὴν ὁμολογία τοῦ κολορίστα τὴν ἔκαμεν ἀπαντῶντας στὴν ἐρώτηση τοῦ Παχέκο, ἂν τὸ κύριο στὴ ζωγραφικὴ εἶναι τὸ χρῶμα ἢ τὸ σχέδιο. «Τὸ κύριο εἶναι τὸ χρῶμα», ἀπάντησε.

Τὴν ἀρχή του τὴ βλέπουμε πρᾶγμα στὰ ἔργα του. Γιὰ νὰ ζωγραφίση τὸ «Διεμερίσαντο τὰ ἱμάτιά μου», τὸ Ἐσπόλιο τοῦ Τολέδο, συνέλαβεν ἀμέσως τὸ θέμα σὲ χρῶμα, στὴ μεγάλη κηλίδα τῆς βύσσινης πορφύρας τοῦ Χριστοῦ. Σ᾽ αὐτὴ τὴ χρωματιστὴ ἰδέα ὁραματίστηκε τὸ μαρτύριο, καὶ σὰ συνέπειές της σχεδίασε τὶς μορφές. Μὰ κι᾽ ὅταν βρεθοῦμε μπροστὰ στὴν Ταφὴ τοῦ Κόμητος τοῦ Ὀργκάζ, ποὺ εἶναι καθαυτὸ ἕνας ἆθλος τῆς γραμμῆς, πάλι τὸ χρῶμα εἶν᾽ ἐκεῖνο ποὺ μᾶς κρατεῖ πρῶτ᾽ ἀπ᾽ ὅλα προσηλωμένους. Τὸ ἀριστούργημα τοῦτο μᾶς ἐμφανίζεται ἀμέσως μὲ τοὺς ἐξαίσιους τεφροὺς τόνους τῆς ἐνδυμασίας τοῦ καλόγερου ἀριστερὰ καὶ τοῦ ἐφημέριου δεξιά, σὰ δύο γεροὺς χρωματικοὺς στύλους ποὺ στηρίζουν τὴ σύνθεση ὁλόκληρη. Εἶναι οἱ τεφροὶ τόνοι τοῦ Γκρέκο. Κανένας δὲν τοὺς ἔφτασε. Βγῆκαν ἀκηλίδωτοι ἀπὸ τὴ μυστηριώδη παλέτα του καὶ λάμπουν σὰν τὸν ὁλάργυρον ἀφρὸ τῆς στάχτης ποὺ κάθεται στὸ κάρβουνο ὅταν δὲν τὸν τάραξε κανένα φύσημα καὶ ἀκινητεῖ ὥρα πολλὴ ἀπάνω ἀπ᾽ τὴ σβησμένη φωτιά. Τὸ γνήσια ζωγραφικὸ ποὺ κυριαρχεῖ στὴ μεγάλη συμφωνία τοῦ Ὀργκάζ εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λαμπρότατα καὶ πρωτόφαντα μαῦρα τῆς ἐνδυμασίας τῶν Τολεδάνων, οἱ μελωδίες τῶν τεφρῶν τόνων. Ξεκινοῦν ἀπὸ τὶς δυὸ μορφὲς τῶν ἱερωμένων κι᾽ ἀνεβαίνουν στὰ σύννεφα, τὰ κρεμάμενα ἀπάνω ἀπὸ τὶς εἰκοσιτέσσερες μορφὲς τῶν ἐκστατικῶν ἰδαλγῶν, ὡς ποὺ γίνονται χιόνι μόλις φτάσουν ψηλὰ στὸ κορυφαῖο σημεῖο τῆς γκλόριας, στὸ Χριστό, στὴν πηγὴ τοῦ φωτός. Μ᾽ αὐτὰ τὰ λόγια προσπαθῶ νὰ δώσω μιὰ ἰδέα τῆς συμφωνίας τῆς Ταφῆς τοῦ Ὀργκὰζ καὶ

νὰ δείξω πῶς τὸ ἔργο, τὸ δίκαια ξακουσμένο γιὰ τὰ σχήματά του, εἶναι κυρίως μιὰ μεγάλη συμφωνία τῶν φαιῶν, τῶν ἀργυροκύανων τόνων τοῦ Γκρέκο. Ὡς τὴ στιγμὴν ἐκείνη, κανένας ἀπ' τοὺς δασκάλους του Βενετσιάνους δὲν εἶχε βγάλει ἀπ' τὸ στοιχεῖο τοῦ χρώματος τέτοιες δυνατότητες [...].

...ΑΠΟ τὴ στιγμὴ ποὺ ἔκαμε τὴν ὁμαδικὴ προσωπογραφία τῆς Ταφῆς τοῦ Ὀργκὰζ μὲ τοὺς εἰκοσιτέσσερους Τολεδάνους του, ὁ Γκρέκο εἶναι ὁ ἱστορικὸς τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ἔπειτα ἀπ' αὐτὴ τὴ δημιουργία, δὲν ὑπάρχει ἄνθρωπος ἱκανὸς νὰ κρύψη τὴν ψυχή του ἀπὸ τὸν Γκρέκο. Ὅσοι ἐπόζαραν μπροστά του, ἐξομολογήθηκαν ὅπως στὸν πνευματικό. Ἑτοιμάστηκαν γιὰ τὸν αἰώνιο κριτή.

Πόσο ἡ δημιουργία του ἔχει ἑνότητα καὶ συνέπεια καὶ πόσο τὸ στοιχεῖο της εἶναι τὸ συναίσθημα ποὺ ζητοῦσεν ὁ καθολικισμός, τὸ βλέπουμε στὶς τρικυμίες χρωμάτων καὶ σχημάτων ποὺ ἔχουν τοὺς τίτλους Πεντηκοστή, Σταύρωση, Ἀνάσταση, στὸ Πράντο· στὸ Βάπτισμα τοῦ νοσοκομείου Ἀφουέρα τοῦ Τολέδο, τὸ πιὸ πνευματικὸ ἔργο ὅπου καίεται ἀπὸ πυρετὸ τὸ γυμνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ κρύα, μαβιά, πλατειὰ φῶτα ποὺ περπατοῦν ἀπάνω στὴν ταραγμένη του μυολογία· στὴν Ἀνάληψη ποὺ βρίσκεται στὸν Ἅγιο Βικέντιο τοῦ Τολέδο, τὸ πιὸ ὀρχηστρικό του ἔργο· στὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων ποὺ εὐτύχησε ν' ἀποκτήση ἡ Ἐθνική μας Πινακοθήκη, τὸ μόνο του ἔργο ὅπου πῆρε θέμα τὴ μουσικὴ — αὐτὸς ὁ ἐραστὴς τῶν ἤχων, ὁ τριγυρισμένος, καθὼς ἔλεγαν οἱ σύγχρονοί του, ἀπὸ μουσικοὺς μισθοδοτημένους γιὰ νὰ τοῦ παίζουν ὅταν γευμάτιζε — στὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων, ἔργο ποὺ εἶναι «ἀληθινὴ συναυλία χρωμάτων» καὶ «δίνει τὴν οὐσία τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ καὶ μαζὶ τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ», ὅπως τὸ χαρακτηρίζει ὁ Μάγιερ, ἢ ὅπως ἔγραψεν ὁ Χὰνς Πόσσε, ὁ διευθυντὴς τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης, θαυμάσιο ζωγράφημα ποὺ μετὰ τέσσερους περίπου αἰῶνες ξαναβρῆκε τὸ δρόμο πρὸς τὴν πατρίδα τοῦ Γκρέκο· στοὺς Ἁγίους Φραγκίσκους του καὶ στὴ φλογερὴ σειρὰ τῶν Ἀποστόλων του. Στὴν πρωτοτυπία καὶ στὴν ἑνότητα τῆς δημιουργίας αὐτῆς βρῆκαν πολλοὶ ὄχι τὴν ἔμπνευση, μὰ τὴ βούληση καὶ τὸ πεῖσμα, καθὼς ὁ Παλομίνο, τὴ φιλαρέσκεια τοῦ διακρίνεσθαι, τὴν αὐθαιρεσία, καὶ πρόφεραν τὴ γνωστή μας κατηγορία: «Παραμορφώσεις».

Τί ὀνομάζουμε παραμορφώσεις; Τὸ γεγονὸς βέβαια πὼς ἕνας δημιουργὸς ὁδηγεῖ τὸ ἔργο του στὴν τελικὴ ἁρμονία χωρὶς νὰ φοβηθῆ τὶς ὀπτικὲς μας συνήθειες. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει παραμορφωθῆ εἶναι οἱ συνήθειές μας: οἱ ἀναμνήσεις μας ἀπὸ τὰ καθιερωμένα ἔργα. Εἶναι τὸ βιβλιακό μας ὑλικό. Δὲν εἶναι ἡ φύσις. Ἡ φύσις παραμορφώνεται μόνο ἀπὸ τὸ μέτριο καλλιτέχνη. Γιατὶ ἐκεῖνος μιμεῖται μόνο τὶς ἀνωμαλίες της, τὸ ἐπεισόδιο. Εἶναι ὅμως ἀνίκανος νὰ δώση σ' αὐτὲς τὴ δικαιολογία τῆς δημιουργίας. Ἀντίθετα, ὁ ἀληθινὸς καλλιτέχνης ξέρει νὰ ὁδηγήση τὶς παραμορφώσεις σ' ἕνα σκοπό, ὅπως ἡ φύσις. Γιατὶ αὐτὸς δὲ μιμεῖται τὸ ἐπεισόδιο, μὰ τὴ δύναμη τοῦ δημιουργεῖν. Ἂν αὐτὸς προσέξη μιὰ ἰδιοτροπία τοῦ φυσικοῦ κόσμου καὶ τὴν κάμη δική του, ἂν διαλέξη ἀπὸ τὴ φύση τὸ παράμορφο, — γιατὶ ἡ φύσις ἔχει μέσα της τὸ παράμορφο ὅπως καὶ τὸ κανονικό, τὸ δυνατὸ ὅπως καὶ τὸ ἀσθενικό, τὸ συμμετρικὸ ὅπως καὶ τὸ ἀλλότροπο, τὸ Ραφαῆλο ὅπως καὶ τὸν Γκρέκο, — εἶναι ἱκανὸς νὰ τὸ μεταβάλη σὲ ἁρμονία. Ξέρουμε πὼς μόνο μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα γίνονται ὡραῖα ἢ ἄσχημα, αἰσθητικὰ ἢ ὄχι. Μόνο ἡ μεγαλοφυΐα μπορεῖ σχήματα χαμένα μέσα στὸ συμφυρμὸ τοῦ ὑλικοῦ κόσμου καὶ ἄγνωστα ἢ δυσαρμονικὰ ὡς σήμερα, νὰ τὰ ἐπιβάλη στὰ αἰσθητήριά μας ὡς αἰσθητικά, δημιουργώντας μεταξύ τους σχέσεις ποὺ καταλήγουν στὴν ἁρμονία, αὐτὴ ποὺ εἶναι τὸ τέρμα τῶν ἀγώνων, ἡ νίκη καὶ ἡ ἀνταμοιβή.

Ἡ παράδοξη ἀνθρωπότης τοῦ Γκρέκο μὲ τὰ ἀνατεινόμενα σώματα εἶναι κοινότατο θέαμα τῆς ζωῆς μας, καθημερινό. Δὲν τὸ προσέξαμε παρὰ μόνο ὅταν αὐτὸς τοῦ ἔδωκε σημασία καὶ μᾶς τὸ ἀποκάλυψε, κάνοντάς το στοιχεῖο ἁρμονίας καὶ σύμβολο.

Θὰ τοῦ πήγαινε λαμπρὰ κι' ἡ ἀντίθετη κατηγορία: Τοῦ κλασικοῦ! Ποιός, ὅταν κοιτάξη τὸ ἀριστούργημά του, τὴν Ταφὴ τοῦ Ὀργκάζ, δὲ νομίζει πὼς ἔχει μπροστά του τὴ φλωρεντινὴ Ἀναγέννηση σὲ ἐξαίσιον ὑμέναιο μὲ τὴ Βενετιά, τὸ ἴδιο τὸ ἰδεῶδες τῆς γαλήνης, ὅ,τι μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε ἀντίθετο μὲ τὴν ἀνησυχία τοῦ Γκρέκο; Μπαίνοντας στὴ μικρὴ ἐκκλησία τῆς ἱσπανικῆς πολίχνης Ἰγγιέσκα, τὴν ὥρα τοῦ ἑσπερινοῦ, εἶδα τὸν ἀσύγκριτον Ἅγιον Ἰδελφόνσο του, τὴν πιὸ γαλήνια ἔκσταση ἁγίου, ποὺ δὲν ἔγινε ποτὲ ἀπὸ κανένα ζωγράφο τῆς ἠρεμίας. Ξαναεῖδα κι' ἐδῶ τὸν Γκρέκο νὰ κρατῆ χαμηλωμένα τὰ ἀγριωπὰ φτερὰ τοῦ μυστικισμοῦ του. Ὁ ποταμὸς Τάγος σκλαβωμένος! Καὶ μήπως δὲ φαίνεται κλασικιστὴς αὐτὸς ποὺ ζωγράφισε τὴν ἄπειρη γαλήνη τοῦ Ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Μαρίας τῆς συλλογῆς Deering τοῦ Σικάγου, τὸν Ἰησοῦ Χριστὸ στὴ μητρόπολη τοῦ Τολέδο, τὸν ὡραῖο καὶ διάφανο Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Εὐαγγελιστὴ τοῦ Πράντο; Τὸ πρωτότυπο τῶν ἔργων, αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ καμμιὰ ὑπερβολή. Εἶναι πρωτότυπα μέσα στὸ κοινό. Εἶναι μεγάλα μέσα στὴν ἰταλικὴ norma. Λοιπὸν ὁ παροξυστής, ὁ τρικυμιστής, ὅταν τὸ θέλησε, ἦταν ὁ γαλήνιος ἁρμονιστής. Ἀντίκρυσε καὶ τὶς δυὸ μορφὲς τοῦ ἰδανικοῦ. Τὸ πνεῦμα του γνώρισε ὅλους τοὺς δρόμους τῶν οὐρανῶν.

ΑΣ ΚΟΙΤΑΞΟΥΜΕ τώρα ὁλόκληρο τὸ ἔργο τῆς μεγαλοφυΐας του κι' ἂς προσπαθήσουμε νὰ τονίσουμε τὰ κύρια σημεῖα του μὲ λίγες λέξεις. Στὴν τεχνικὴ τῶν Βενετσιάνων ἔφερε μεταβολὴ ριζική, ὄχι μεταφέροντας στὸν πίνακα τὰ ἀτμοσφαιρικὰ φαινόμενα, μὰ τὶς ἁπλὲς παραλλαγὲς τοῦ ἡλιακοῦ φωτός, τὶς χρωματιστὲς κηλίδες, καὶ σχηματίζοντας μιὰ αὐθύπαρκτη, ἀνθρώπινη ἁρμονία, ἕνα φῶς ψυχρὸ χωρὶς νὰ εἶναι σκοτεινό, ἔντονο χωρὶς σπινθηροβολία, τὴν πρωτοφανῆ ὡραιότητα τῶν παγωμένων του χρωματισμῶν ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὴν «Ἁγία Τριάδα» του καὶ τέλος βραδυάζουν στὰ πορτραῖτα του. Ὅταν, μέσα στὸ μουσεῖο τοῦ Πράντο, ἀπὸ τὶς βενετσιάνικες αἴθουσες περάσουμε στὴν αἴθουσα τοῦ Γκρέκο, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς ἐβράδυασε, πὼς ἦρθε τὸ λυκόφως τῶν στοχασμῶν. Αὐτὸς φυσικὰ ἦταν ὁ ζωγράφος ὁ προωρισμένος νὰ βγάλη τὴ βενετικὴ τέχνη ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ φαινόμενο καὶ νὰ τὴ φέρη στὸ πνεῦμα. Ἡ ἴδια ἡ Βενετιὰ περίμενε τὸ ἔργο τοῦτο ἀπὸ τὸν Τιντορέττο. Μὰ ὅσο κι' ἂν ὁ Τιντορέττο ἔρριξε στὸ καμίνι τοῦ ἐγκεφάλου του τὸ Μιχαήλαγγελο μαζὶ καὶ τὸν Τιτσιάνο γιὰ νὰ κάμη μὲ τοὺς δυὸ μιὰ νέα δημιουργία, δὲν κατώρθωσε νὰ φέρη τὴ ζωγραφικὴ πρὸς τὸ Εὐαγγέλιο. Ἔχει τὸ ἄλγος ἑνὸς τιτάνος ποὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀνεβῆ τὸ Γολγοθᾶ. Μὲ πολὺ μικρότερη παραγωγή, χωρὶς νάχη σὰν ἐκεῖνον τὴ δύναμη νὰ κινήση τεράστιο πλῆθος προσώπων, ἴσως κι' ἐπειδὴ δὲν τὴν εἶχε, μόνο ἐπειδὴ ἡ δύναμή του ἦταν στὸ συναίσθημα καὶ στὴν ἔκτακτη εὐαισθησία τοῦ ματιοῦ, ὁ Γκρέκο, παίρνοντας τὰ ζωγραφικὰ στοιχεῖα τοῦ μεγάλου δασκάλου του, κατώρθωσε νὰ δώση θρησκευτικὴ τέχνη καὶ καθαρὴ ζωγραφική. Ἡ δεύτερη Ἀναγέννηση, ἡ καλλιτεχνικὴ Ἀντιμεταρρύθμιση, ἂς τὴν ποῦμε, δὲν εἶχεν ἄγνωτερο δημιουργό. Ἡ τέχνη του, μὲ τὴ ροπή της γιὰ τὴν κίνηση, ἀνήκει στὸ μπαρόκο. Μὰ ἂν τὸ μπαρόκο εἶναι ἡ κίνηση ἄδεια ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Μιχαηλαγγέλου, τότε ὁ Γκρέκο δὲν ἀνήκει παρὰ κατὰ τύπους στὸ μπαρόκο. Εἶναι ἐξαίρεση καὶ σ' αὐτό. Εἶναι αὐθύπαρκτο φαινόμενο, εἶναι ὁ Γκρέκο. Ἀνήκει στὴν Ἀναγέννηση, καὶ πάλι σ' αὐτὴν εἶναι καταμόναχος. Ἡ Ἀναγέννηση εἶχεν ἑνώσει τὸν παγανισμὸ μὲ τὸ χριστιανισμό. Αὐτὸς τὰ ἐχώρισε. Μάχεται τὴν Ἀναγέννηση ὁλόκληρη, τὴ ζωγραφική της ὅσο καὶ τὶς ἐπιστημονικές της κατακτήσεις, τοὺς θριάμβους της. Δὲν εἶναι αὐτὸς ποὺ εἶπε στὸν Κλόβιο: «Τὸ φῶς τοῦ ἥλιου πειράζει τὸ ἐσωτερικό μου φῶς»; Αὐτὸν τὸν ἥλιο ποὺ διέλυσε τὰ σύννεφα τῆς σχολαστικῆς φιλοσοφίας, ποὺ ἔπλασε τὸ ἀνάγλυφο τοῦ ζώου καὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀποκάλυψε στὸ χρωστῆρα καὶ στὴ σμίλη τὶς δαιμόνιες ἁρμονίες τῆς φυσικῆς ἀλήθειας, τὸν κήρυξεν ἐνοχλητικὸ ἕνας ζωγράφος σπουδασμένος στὴ Βενετιά, σὰ νὰ τὸν σύγχυσε μὲ τὸν Τιτσιάνο! Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γκρέκο δὲν ὑπάρχει κατάκτηση καὶ πρόοδος, παρὰ μόνο ἡ ἀδιάκοπη φυγὴ τῶν μορφῶν τοῦ ὑλικοῦ κόσμου πρὸς τὸ θεῖο ἢ ἡ διάλυσή τους στὴν ἀνυπαρξία.

Σχεδὸν ὅπως ἡ ζωὴ τοῦ Γκρέκο, ἔμεινε κι' ἡ τέχνη του ἀδιάλυτο μυστήριο. Σοβαροὶ κριτικοὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο ἔδωκαν στὴν ἀνάταση καὶ τὸν παροξυσμὸ τῶν μορφῶν του, στὴν τάση του νὰ συνθέτη σ' ἕνα κυρίως ἐπίπεδο, στὸ χρῶμα του καὶ στὴ μυστικοπάθειά του, τὴν ἐξήγηση τοῦ βυζαντινισμοῦ, κρίνοντας πὼς οἱ παλιές του ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τέχνη ξύπνησαν καὶ διαμόρφωσαν ἢ ἀλλοίωσαν ἐντελῶς τὸν ἰταλικό του νατουραλισμό. Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ὁμιλίας αὐτῆς τὸ νὰ δεχτοῦμε ἢ νὰ ἀντικρούσουμε μιὰ τέτοια ἑρμηνεία. Ἕνα ὅμως μέσα σ' ὅλην αὐτὴ τὴν ἀνήσυχην ἔρευνα μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε γιὰ βέβαιο. Τὸ ψυχικὸ βάθος τοῦ Γκρέκο ἦταν ὁπωσδήποτε ἀνατολικό. Καὶ στὴ ζωή του, ὅση γνωρίζουμε, καὶ στὴν τέχνη του, φανερώνεται τὸ ἀπροσάρμοστό του πρὸς τὴ Δύση, ἡ ἀδιάκοπη νοσταλγία μιᾶς Ἀνατολῆς τοῦ ὀνείρου, τοῦ μυστηρίου καὶ τοῦ πάθους, Ἀνατολῆς ποὺ τὸν περιτριγύριζε ἀκόμα καὶ στὸ Τολέδο, ἀφοῦ γύρω στὸ σπίτι του κατοικοῦσαν οἱ ἀπόγονοι τῶν ἐξορίστων Ἑβραίων, πληθυσμὸς κατεργασμένος ἀπὸ τὴν Παλαιστίνη, τὴν Ἀραβία, τὸ Μαρόκο, φτωχὸς πληθυσμὸς ὅπου ὁ μεγαλόπνευστος ζωγράφος μελετοῦσε χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ Ἐσπόλιο καὶ τοὺς δώδεκα Ἀποστόλους του, μεγάλα μάτια καὶ ἰσκιερὰ πρόσωπα γυναικῶν, τύπους ποὺ ἦταν πολὺ κοντὰ στὴν Ἁγία Γραφὴ καὶ συνεργάζονταν μὲ τὰ ὁράματά του.

Δὲ θὰ κλείση γρήγορα ἡ ἔρευνα τοῦ Γκρέκο καὶ τῆς τέχνης του. Εἶναι τόσο ἐξαιρετικὸ τὸ ἔργο του, ὥστε ἡ ἀνθρωπότης θὰ πηγαίνη σ' αὐτὸν μὲ τὴν ὁρμὴ ποὺ παίρνουν τὰ συναισθήματά της, ὅταν θέλη νὰ διορθώση κάποιο λάθος ἀγνοίας, γιατὶ τέτοια λάθη της συνηθίζει νὰ τὰ πληρώνη μὲ θαυμασμοὺς καὶ μὲ θυσίες. Ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο δὲν ἦταν γελασμένος γι' αὐτό. Ὅταν γύριζε σὰ μεγαλόπρεπο θηρίο στὴν κοινωνικὴ ἔρημο ποὺ εἶχε δημιουργήσει στὸ Τολέδο ἡ ἀδιαλλαξία του κι' ἡ ὑπεροχή του, ἤξερε τί θὰ συμβῆ μιὰ μέρα. Καὶ κάποτε τὸ εἶπε στὸ δικαστήριο μὲ ἑφτὰ λέξεις τραχιὲς κι' ἀμείλικτες, ὅπως οἱ τρόποι του κι' ἡ πινελιά του: «Τ' ὄνομά μου θὰ μείνη στὴν ἱστορία!».

(ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ, τόμ. ΙΓ', 1938.— Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν εἰσιτήριο λόγο τοῦ Ζ. Παπαντωνίου στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, στὶς 15 Ὀκτωβρίου 1938).

Ὁ Δομήνικος Γκρέκο

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ

Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ. Ἡ συνείδηση τοῦ ἑλληνισμοῦ του συντροφεύει τὸν Γκρέκο σ' ὅλη του τὴ ζωή. Οἱ συνθῆκες ποὔχαν εὐνοήσει τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὴ συντήρηση τοῦ φρονήματος τούτου δὲν μποροῦν νἀπαριθμηθοῦν, γιατὶ συνέχονται μὲ τὸν ὅρο καὶ μὲ τὸ νόμο τῆς ὕπαρξης τοῦ Γκρέκο. Ἡ καταγωγή του, ἡ παιδεία του, ὁ δεσμός του μὲ τὴν πολυάνθρωπη ἑλληνικὴ παροικία στὴ Βενετιά, οἱ σχέσεις του μὲ τοὺς οὑμανιστὲς τῆς Ρώμης καὶ τῆς Ἱσπανίας, τὸ γενικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἡ δουλεία τῆς πατρίδας, ποὺ ἐξάπτει τὴν ἀγάπη της, ὅλες αὐτὲς οἱ καθοριστικὲς δυνάμεις τῆς μοίρας ἢ τῆς ἱστορίας συνεκβάλλουν στὴν ἑλληνικὴ ψυχὴ τοῦ Δομήνικου Γκρέκο γιὰ νὰ τὴν κάμουν ἑλληνικώτερη. Θἄτανε λοιπὸν μάταιο νὰ ἐπιχειρήσει κανεὶς τὴ διαφοροποίηση τῶν πηγῶν τοῦ ἑλληνισμοῦ του, γιατὶ ὁ ἑλληνισμός του εἶναι φαινόμενο περισσότερο ἀρχικὸ παρὰ παράγωγο. Σπουδάζοντας κανεὶς τὸν Γκρέκο, τόσο ὡς κίνηση ὅσο καὶ ὡς μορφή — μ' ἄλλα λόγια, εἴτε ἐξιστορώντας τὶς πράξεις του, εἴτε μελετώντας τὸ ἔργο του, — δὲν κάνει παρὰ νἀποκαλύπτει μιὰν ψυχὴ ποὺ τῆς ἁρμόζει, παντοῦ καὶ πάντα, τὸ κατηγόρημα *ἑλληνική*. Ἡ ἑλληνικὴ ὑπογραφή του, ὁ κατάλογος τῶν βιβλίων τῆς βιβλιοθήκης του, ἡ προστασία ποὺ παρέχει στοὺς Ἕλληνες πρόσφυγες τοῦ Τολέδου εἶναι, ὄχι οἱ ἀποδείξεις τοῦ ἑλληνισμοῦ του, ἀλλὰ τὰ σύμβολα, τὰ φανερώματα, ἑνὸς ἑλληνικοῦ εἶναι ποὺ ζεῖ τὸ νόμο του.

Στὸ βιβλίο τοῦτο, ὅπου προσεγγίζουμε τὸν Γκρέκο ἀπ' ἔξω, μὲ τὴ βοήθεια ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του, (προετοιμάζοντας τὴ διαισθητικὴ γνώση ἀπὸ τὴν ταύτιση μὲ τὸ εἶναι του), θὰ περιοριστοῦμε νἀναφέρουμε μονάχα μερικὲς ἀποδείξεις πὼς κ' οἱ σύγχρονοί του τὸν θεωροῦν «Ἕλληνα» καὶ πὼς τὸν ξεχωρίζουν ἀπὸ τὴν ἐθνότητα ποὺ τὸν περιβάλλει. Ἂς εἶναι ἡ πρώτη ἀπόδειξη τὸ παρανόμι *Γκρέκο* ποὺ τοῦ κολλοῦνε στὴν Ἰταλία («per tal rispetto», κατὰ τὸ Μαντσίνι,) καὶ ποὺ τὸ διατηρεῖ στὴν Ἱσπανία, ὡς τὸ σημεῖο νὰ λησμονηθεῖ τὸ ἐπώνυμό του ἀκόμα καὶ στὰ χείλη τοῦ γιοῦ του.[1] (Πρβλ. τὸ κεφ. «Τὸ ὄνομά του»). Τὸ βασιλικὸ γράμμα τοῦ Φίλιππου Β', ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴν παραγγελία τοῦ *Ἅγιου Μαυρίκιου*, ἀναφέρει ἐπίσης: «ἀναθέσαμε αὐτὸ τὸ ἔργο στὸ Δομήνικο Τεοτοκόπουλι *Ἕλληνα* ζωγράφο ποὺ διαμένει στὸ Τολέδο». Τὰ διάφορα ἔγγραφα ποὺ ἀναφέρονται στὶς δοσοληψίες του συνοδεύουν συχνὰ τὄνομά του μὲ τὴ λέξη *Ἕλληνας*, κι ὅταν ἀκόμα ἔχει γίνει δημότης τοῦ Τολέδου: Dominico Theotocopuli griego... (Πρβλ. San Román 1910, docs. 15, 22, 23 καὶ Idem, 1927, IV, XVII, XVIII κ.λπ.).[2] Τὰ τέσσερα σονέτα τοῦ Παραβιθίνο καὶ τὸ ἐπιτάφιο τοῦ Γκόνγκορα τὸν ἀναγράφουν *Ἕλληνα* (Griego). Ἕνα ἔγγραφο τοῦ 1624, ποὺ τὸ ἀναφέραμε ὅταν ὁ λόγος εἶταν γιὰ τὸ Γιώργη Μανουήλ, ἀρνιέται στὸ γιὸ τοῦ Γκρέκο τὴν τολεδάνικη καταγωγή: el dicho Jorge Manuel no tiene en esta ciudad vienes raices *ni es natural de ella*, ἐξυπακούοντας μὲ τὴ φράση τούτη ὄχι πὼς δὲ γεννήθηκε στὸ Τολέδο, παρὰ πὼς τὸ γένος του ἐρχόταν ἀπὸ μακριά (πρβλ. San Román 1927, σ. 101 καὶ σημ. 1). Ὅλες οἱ μαρτυρίες συμφωνοῦνε στὸ ὅτι ὁ Γκρέκο στάθηκε ἀναφομοίωτος μὲ τὸ περιβάλλο του, τόσο ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς διαφορᾶς του ὅσο κι ἀπὸ τὴ θέληση ποὺ διαδηλώνει νὰ μείνει ξεχωριστός. «Γιὰ Κρητικὸς πρέπει νὰ περνοῦσε — συνοψίζει ὁ Κοσσίο (1914, σ. 41) — στὸ Τολέδο καὶ στὴ Μαδρίτη, τουλάχιστο ἀνάμεσα στοὺς μορφωμένους τῆς ἐποχῆς του».[3]

Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ. Ὑπάρχουν πολλὲς ἐνδείξεις γιὰ νὰ τὴ συμπεράνουμε, ἀλλά, σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα τοῦ βιβλίου τούτου, θὰ περιοριστοῦμε στὰ ἱστορικῶς μαρτυρημένα. «Ὑπῆρξε μεγάλος φιλόσοφος, ὀξὺς στοὺς λόγους του (de agudos dichos), κ' ἔγραψε γιὰ ζωγραφική, γλυπτικὴ καὶ ἀρχιτεκτονική», ἀναφέρει ὁ Πατσέκο. «Ζοῦσε φτωχότατος σὰν ἀκατάδεχτος ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο τοῦ πνεύματός του», γράφει ὁ Πορτογάλος Μέλο, ἀπηχώντας ὕστερα ἀπὸ μισὸν αἰώνα περίπου τὴν κοινὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν Γκρέκο. Ὁ Μαρτίνεθ τὸν παρουσιάζει νὰ ζεῖ καὶ νὰ συμπεριφέρεται μὲ τρόπους ποὺ ἁρμόζουν σὲ εὐπαίδευτο ἄνθρωπο μὲ ὑψηλὴ ἔννοια τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας. Εἶναι συνάμα μαρτυρημένο πὼς ἔζησε ἀνάμεσα στοὺς οὑμανιστὲς τοῦ Παλάτσο Φαρνέζε, στὴ Ρώμη, δηλαδὴ μέσα στὴν πνευματικώτερη κοινωνία τῆς ἐποχῆς, πὼς εἶχε δεσμοὺς φιλίας μὲ τοὺς ἑλληνιστὲς τοῦ Τολέδου, πὼς αἰσθανόταν καὶ πὼς ἐνεργοῦσε σὰν ἀριστοκράτης, κατὰ τὴν ἱεράρχηση τοῦ πνεύματος, ὅπως ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε ἡ προσφυγή του στὸν Πάπα γιὰ νὰ βρεῖ τὸ δίκιο του στὴν ὑπόθεση τῆς *Ταφῆς τοῦ Ὀργκάθ* καὶ τὸ περήφανο θάρρος του ἀντίκρυ στὸν καταναγκασμὸ ποὺ ἐπιχείρησε κάποιες φορὲς ἐναντίο του ἡ ἐξουσία, εἴτε πολιτική, εἴτε ἐκκλησιαστική. Τὴ γενικὴν αὐτὴ εἰκόνα, ποὺ τὴν εἶχε προετοιμάσει στὸ πνεῦμα μας ἡ ἀγέρωχη κείνη ἀποστροφὴ γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο ποὺ τὸν εἶχε κάμει νὰ φύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη, ἔρχεται νὰ τὴ συμπληρώσει ὁ κατάλογος τῆς βιβλιοθήκης του. Εἶναι τὸ πιὸ εὔγλωττο σχόλιο στὶς μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του κ' ἕνα θαυμάσιο ὑλικὸ γιὰ νὰ τὸ στοχαστεῖ κανείς.

Ο ΧΑΡΑΧΤΗΡΑΣ ΤΟΥ. Ἀπὸ τὴ χρονογραφία τῶν ἔργων του, — ὅπου ἔγινε λόγος γιὰ τὶς πολυάριθμες δίκες του καὶ γιὰ τὴν ἀνένδοτη ἐπιμονή του σ' αὐτὸ ποὺ θεωροῦσε δίκιο του, — κι ἀπὸ τὸ κεφάλαιο τοῦτο, ὅπου προσεγγίσαμε περισσότερο τὸ νόμο τῆς ὕπαρξής του, μᾶς ἀποκαλύφτηκε, χωρὶς ἀκόμα νὰ συνοδέψουμε τὴ γνώση μας μὲ κανένα κατηγόρημα, ὁ χαραχτήρας τοῦ Γκρέκο. Ὑπῆρξε βέβαια ἰδιότροπος, κατὰ τὸ λόγο τοῦ Πατσέκο. De extravagante condición, κατὰ τὸ Χουσέπε Μαρτίνεθ. Καμωμένος, νομίζεις, γιὰ νὰ ξαφνιάζει μὲ τὶς παραξενιές του τὴν κοινωνία τοῦ Τολέδου. Ἀλλὰ οἱ ἰδιοτροπίες του — τοῦτο πρέπει νὰ ἐξαρθεῖ — δὲν εἶναι οἱ μανίες ἑνὸς νευρασθενικοῦ. Αὐτὸ ποὺ τὸν ξεχωρίζει, εἶναι ἡ προσήλωσή του στὸ πνεῦμα, ἡ διακήρυξη τῆς ἐλευτερίας τοῦ πνεύματος, ἡ ἀξιοπρέπεια τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου κ' ἡ ὑπεράσπιση τῆς αὐτονομίας καὶ τῆς δημιουργικῆς πράξης του. Ἂν εἶχε μουσικοὺς γιὰ νὰ τὸν εὐφραίνουν τὴν ὥρα ποὺ ἔτρωγε, ἀπὸ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ τὸν πάρουμε γιὰ κανένα χαροκόπο ποὺ σπαταλᾶ τὰ δουκάτα του. Ἂν κίνησε τὴ γνωστὴ δίκη ἐνάντια στὸν εἰσπράχτορα τῶν φόρων τῆς Ἰλιέσκας, ὅπου πέτυχε νὰ ἀναγνωριστεῖ ἡ ἀσυδοσία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, τοῦτο δὲν εἶναι βέβαια ἀπὸ σφιχτοχεριά.[4] Ἂν ὑπῆρξε τραχὺς στοὺς λόγους του, τοῦτο δὲν εἶναι ἀπὸ στενοκεφαλιὰ ἢ ἀπὸ πεῖσμα. Ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, ἄλλωστε, δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἀμφισβήτηση γιὰ τὸ μεγαλεῖο του. Ἡ περικοπὴ ἀπὸ τὸν Πορτογάλο Μέλο, ποὺ γράφει στὰ 1657, «ζοῦσε (ὁ Γκρέκο) φτωχότατος σὰν ἀκατάδεχτος ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο τοῦ πνεύματός του» (como soberbo da grandeza de seu espirito), ἐκφράζει τὴν κοινὴ γνώμη γιὰ τὸν Γκρέκο καὶ συνοψίζει σὲ μιὰ γενίκευση τὸ συμπέρασμα ποὺ ἐπιτρέπουν οἱ μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του γι' αὐτόν. Ὅπως καὶ νἄναι, τὴν οὐσία τοῦ Γκρέκο, κι ἂς τὸ πῶ σωστότερα, τὴν παρουσία του, θὰ τὴν συντύχει αὐτὸς μονάχα ποὺ θὰ τὸν μελετήσει μὲ ἀγάπη, ὄχι μέσα στὰ κείμενα τῶν ἄλλων, παρὰ στὰ ἔργα τὰ δικά του, ἐκεῖ ὅπου αἰσθητοποιήθηκε ἡ ψυχή του. Κι ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦτα φωτισμένος, ἴσως τότε ὁ μελετητὴς νὰ τὸν ἀνταμώσει καὶ μέσα του, ἐκεῖ ποὺ γίνεται ἡ ἀληθινὴ γνωριμιά, — ἔξω ἀπὸ τὰ λόγια.

---

1. Ἡ ἐπικράτηση τοῦ ὀνόματος Dominico Greco φανερώνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη περικοπὴ τῆς διαθήκης ποὺ συντάσσει ὁ Γιώργης Μανουὴλ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ πατέρα του (San Román 1910, doc. 57): «...ἐγὼ *Γιώργης Μανουὴλ Τεοτοκόπουλι,* δημότης τῆς πόλης τούτης τοῦ Τολέδου, ἐξ ὀνόματος τοῦ *Δομήνικου Γκρέκο* τοῦ πατέρα μου...».

2. Σ' ἕνα ἔγγραφο (San Román 1927, doc. III), ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο ὑπογράφει Domy^{co} Theotocopuly Griego. Ἡ ὑπογραφὴ αὐτή, ἂν δὲν εἶναι ἡ μοναδική, πρέπει νἄναι σπανιώτατη· τὸ συνηθισμένο εἶναι, μόνο τὄνομα καὶ ἐπώνυμο, μὲ λατινικὴ πάντα γραφή. Τοῦτο στὰ ἔγγραφα· στοὺς πίνακες ὑπογράφει ἑλληνικά, προσθέτοντας πολλὲς φορὲς τὸ *Κρής,* ἢ τὸ *ἐποίει,* ἢ καὶ τὰ δυὸ μαζί.

3. Βλ. καὶ Π. Πρεβελάκη, *Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη,* σ. 74 κι ἀκ. R. Byron, *The Birth of Western Painting*, σ. 212 κι ἀκ. — Οἱ ἀποδείξεις γιὰ τὸν ἑλληνισμὸ τοῦ Γκρέκο ἀφθονοῦνε καὶ στὶς σελίδες τοῦ βιβλίου τούτου (πρβλ. τὰ κεφ. Τὸ ὄνομά του, Ἡ πατρίδα, τὸ γένος, Ὁ Δομήνικος Γκρέκο).

4. Ὁ εἰσπράχτορας τῶν φόρων (alcabalero) τῆς Ἰλιέσκας, ποὺ τὸν εἶχε ἀντίδικο ὁ Γκρέκο, λεγότανε Blas de Cimbrón, ὅπως συνάγεται ἀπὸ ἕνα ἔγγραφο δημοσιευμένο ἀπὸ τὸ Σὰν Ρομὰν (πρβλ. San Román 1910, doc. 21 καὶ σημ.). Γιὰ τὴ δίκη, πρβλ. ὅσα ἀναφέρει ὁ Vicente Carducho στὸ ἔργο του *Diálogos de la pintura*, Μαδρίτη, 1633. Β' ἔκδ., 1865.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Κοσσίο 1914: M. B. Cossío, *Lo que se sabe de la vida del Greco,* Μαδρίτη, 1914.

San Román 1910: F. de Borja de S. Román y Fernandez, *El Greco en Toledo,* Μαδρίτη, 1910.

San Román 1927: F. de Borja de S. Román y Fernandez, *De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos),* στὸ «Archivo Español de Arte y Arqueología», ἀρ. VIII.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο του ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ — ΤΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ, 1942).

Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ

Ο ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ἀνήκει στοὺς νομάδες ἐκείνους τῆς τέχνης ποὺ ἡ ταραχὴ τοῦ αἰώνα, ἡ δίψα τοῦ καινούριου, ἡ ἀνάγκη νὰ βροῦν νέα πατρίδα, ἢ ἡ φτώχεια, τοὺς ἔδιωξε ἀπὸ τὴν ἐξαθλιωμένη ἢ τουρκοπατημένη γῆ τους. Στὴν περίπτωσή του πρέπει νἀναγνωρίσουμε τὴν ἕλξη ποὺ ἡ Βενετιά, σὰ μητρόπολη, ἀσκοῦσε στὴ μακρινὴ ἀποικία της καὶ συνάμα τὴν προσωπικὴ θέληση τοῦ νεαροῦ μαστορόπουλου νἀνανεώσει τὴν τέχνη του σύμφωνα μὲ τὰ παραγγέλματα τῆς νέας καλαισθησίας καὶ νὰ γυρέψει στὴν ξενιτιὰ τὴν προκοπὴ ποὺ τὸ σκλαβωμένο καὶ φτωχὸ νησί του εἶταν

ἀνήμπορο νὰ τοῦ δώσει. Τὴν ἀπόφασή του αὐτὴ θὰ ζητήσει πολλὲς φορὲς νὰ τὴν ἀναθεωρήσει, συχνὰ θἀποστραφεῖ μὲ πεῖσμα τὴν καινοτομία ποὺ τὸν πλάνεψε, κι ὁ διχασμὸς αὐτὸς τῆς θέλησής του θὰ δώσει δραματικότητα κ' ἔνταση στὴ ζωή του. Οἱ ζωγράφοι τοῦ Βορρᾶ ποὺ μαθητεύανε στοὺς Ἰταλοὺς εἴχανε λιγώτερα νἀπαρνηθοῦν ἀπὸ ἕνα Βυζαντινό, αὐτὸ ποὺ μαθαίνανε δὲν ἀναστάτωνε ὅλο τὸ παρελθόν τους. Πολλοὶ ἀπ' αὐτούς, σπουδάζοντας τοὺς νόμους τῆς νέας γλώσσας, καταφέρνανε νὰ διατηρήσουν ἀνέγγιχτα τὰ αἰστήματα καὶ τὶς ἰδέες τους. Ὁ βυζαντινὸς Θεοτοκόπουλος ἔνιωθε νἀλλοιώνεται σύρριζα μέσα στὴ νέα παιδεία. Ἡ Ἀνατολὴ κ' ἡ Δύση, τὸ δόγμα κ' ἡ ἐλευτερία, τὸ «ζωγραφικὸ» καὶ τὸ «πλαστικὸ» συνερίζονταν τὴν ψυχή του. Ἡ βενετικὴ κ' ἡ ρωμαϊκὴ παραγωγή του μᾶς δίνουν ζωγραφιστοὺς τοὺς πόνους του νὰ λευτερωθεῖ ἀπὸ τὴ διάσπαση τούτη, νὰ καταχτήσει τὴν ἁρμονία καὶ νὰ γεννήσει τὰ ἔργα του σύμφωνα μὲ μιὰν ὁμόκεντρη θέληση. Τὴν ἔκταση καὶ τὴ σημασία τῆς ἀγωνίας του θὰ τὴν ἀντιληφτοῦμε ἂν τὸν δοῦμε μέσα στὴ βενετοβυζαντινὴ οἰκογένεια ποὺ τὸν περιέλαβε κάμποσο καιρὸ καὶ ποὺ ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία της κατάφερε νὰ γλυτώσει μὲ τὴ δύναμη καὶ μὲ τὴν ἔμφυτη σοφία τοῦ δαιμόνιου.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο του Ο ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΗ ΡΩΜΗ, 1941).

Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

...ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ τῆς ἐργασίας αὐτῆς, ποὺ ἔταξε σκοπό της νὰ ξεκαθαρίσει τὸ ζήτημα τῶν πηγῶν τοῦ Θεοτοκόπουλου σχετικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφική, θ' ἀναρωτηθῆ ἴσως ὁ δύσπιστος ἀναγνώστης: ὥστε ὁ Θεοτοκόπουλος ἀποξενώθηκε ἐντελῶς ἀπὸ ὅ,τι γνώρισε καὶ ἀγάπησε στὴ βυζαντινὴ τέχνη στὰ νιάτα του, γιὰ νὰ γίνει ἕνας ἐξαίρετος ζωγράφος τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μαθητὴς τῶν Βενετῶν, κάπως ἰδιότροπος, γιὰ νὰ θεωρηθῆ ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ Μανιερισμοῦ· καὶ τότε γιατὶ ξεχωρίζει τόσο ἀπομονωμένος ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, γιατὶ δὲν δημιουργεῖται σχολὴ ὅπου νὰ ἐπιζήσουν οἱ τρόποι του; Ἡ βυζαντινὴ ἑρμηνεία ἦταν μιὰ λύση καὶ τώρα ποὺ τὴν ἀνατρέπομε τί θὰ μείνει στὴ θέση της;

Στὴ διαδρομὴ τῆς μελέτης, παράλληλα μὲ τὴν ἀναίρεση τῶν συσχετίσεων μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἔγινε προσπάθεια νὰ ὑπαχθῆ ἢ νὰ σχετισθῆ ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ εἰδικώτερη μορφολογία τοῦ ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ γίνει, ἐλπίζω, φανερὸ ὅτι ἡ ἀναμφισβήτητη ἰδιοτυπία τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου δὲν εἶναι ἀπόλυτη, δὲν εἶναι ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου, ἀλλ' ὅτι, ἀπεναντίας, βρίσκεται πλαισιωμένη μέσα στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ καιροῦ της, τόσο τὶς πρακτικὲς ὅσο καὶ τὶς θεωρητικές, καὶ ὅτι χωρὶς αὐτὲς θὰ ἦταν ἀκατανόητη. Γιὰ νὰ φανῆ καθαρώτερα ἡ πραγματικὴ καὶ ἄμεση αὐτὴ ἐξάρτηση θὰ ἔφθανε νὰ θυμίσομε ὅτι οἱ δυὸ μικροὶ πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς βενετικῆς περιόδου στὸ Μουσεῖο τοῦ Στρασβούργου ἀποδίδονταν, πρὶν ἀνακαλυφθοῦν τὰ νεανικώτερα ἔργα τοῦ Δομήνικου, στὸν Τιντορέττο. Ἀκόμη διδακτικώτερη ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἡ ἀμφισβήτηση ποὺ ὑπάρχει γύρω ἀπὸ τὸν πίνακα ὁ Χριστὸς στὴ Γαλιλαία τῆς Ἐθν. Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτων· ἄλλοι τὸν ἀποδίδουν στὸν Τιντορέττο καὶ ἄλλοι στὸν Θεοτοκόπουλο. Χωρὶς νὰ ὑπερβάλομε τὴ σημασία τῶν παραδειγμάτων αὐτῶν, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ δεχθοῦμε ὅτι παρόμοια ἀμφισβήτηση θὰ ἦταν κωμικὴ ἀνάμεσα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸν Θεοτοκόπουλο, ὁποιασδήποτε περιόδου.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτὰ δεχόμαστε ὅτι τὸ ὕφος ποὺ ἐκφράζει τὴν λαμπρὴ περίπτωση τοῦ Ἕλληνα τοῦ Τολέδου εἶναι μοναδικό. Ἀλλὰ καὶ ἡ περίπτωσή του εἶναι μοναδική. Γεννιέται καὶ μεγαλώνει ὁ Δομήνικος σὲ μιὰ περιοχὴ μὲ μεγάλη ζωγραφικὴ παράδοση, ποὺ ἐξακολουθεῖ, κάτω ἀπὸ εἰδικοὺς ὅρους, νὰ κινεῖται μέσα στὰ ὅρια τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Νέος μεταφυτεύεται στὴ Βενετία καὶ στὰ ἔργα τοῦ πρώτου ἀλλὰ ὁλοκληρωτικοῦ προσηλυτισμοῦ του στὴ μαγεία τῆς τέχνης της, διατηρεῖ καμιὰ φορὰ ἀπὸ τὴν πατρογονική του τέχνη μόνο τὸ ὑλικὸ τοῦ πλαισίου καὶ ἀκόμη σπανιώτερα τὸ θέμα· ποτὲ πιὰ δὲν θὰ ὑπάρξει στὴ μεταγενέστερή του παραγωγὴ ἔτσι ἁπτὴ σχέση μὲ τὴν παλιά του τέχνη. Πρὶν ὅμως ὡριμάσει φεύγει ἀπὸ τὴ Βενετία ποὺ φθίνει, περνᾶ ἀπὸ τὴν παπικὴ Ρώμη καὶ φθάνει στὴν Ἱσπανία ποὺ ἀνθεῖ. Ἡ Ρώμη, ποὺ μὲ τὶς κλασικίζουσες χαλκογραφίες της θὰ ἐπηρεάζει τοὺς πατριῶτες τοῦ Δομήνικου δυὸ αἰῶνες ἀκόμη, ἦταν γι' αὐτὸν ἕνα καινούριο δίδαγμα ποὺ δὲν τοῦ πήγαινε· *«ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἦταν καλὸς ἄνθρωπος μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει»* θὰ εἰπῆ ἀργότερα καὶ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζει. Στὴν καθολικὴ Ἱσπανία φθάνει ὁ προσήλυτος Κρητικὸς μὲ τὴν πεῖρα μιᾶς πολύχρονης ἄσκησης στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ τὴ χειρίζεται ἤδη μ' ἕνα ἀρκετὰ προσωπικὸ τρόπο, ὥστε νὰ μὴν ἀρέσει στὸν φανατικὸ Φίλιππο Β'. Στὸ Τολέδο ὅμως, τὴν παλιὰ πρωτεύουσα, ὅπου δὲν ὑπάρχει ζωγραφικὴ παράδοση, θ' ἀναπτυχθῆ ἐλεύθερα ἡ δική του τεχνοτροπία, τὸ δικό του ὕφος, ποὺ θ' ἀσκηθῆ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ θρησκευτικὰ θέματα. Ὁ περιορισμὸς τῆς δραστηριότητάς του σὲ μιὰ μόνο πολιτεία, ποὺ δὲν ἔχει τὸν κοσμοπολιτισμὸ τῆς πρωτεύουσας, καὶ σὲ ὁρισμένα μόνο θέματα, στερεῖ τὴν τέχνη του ἀπὸ τὸ ἐγκόσμιο πλάτος τῆς σύγχρονής του ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τῆς δίδει ὅμως προέκταση σὲ πνευματικὸ βάθος· καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ δικό του κατόρθωμα. Ἔτσι μποροῦμε νὰ παρακολουθήσομε καθαρώτερα στὶς διαδοχικὲς μορφὲς ποὺ παίρνουν τὰ ἴδια θέματα, τὸν πνευματικό του ἀγώνα γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση ἑνὸς ἀτομικοῦ ὕφους.

Ὁ δρόμος τοῦ Ἕλληνα ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο, δηλ. ἀπὸ τὸν Μεσαίωνα, καὶ ἀφοῦ σταματήσει στὴν καρδιὰ τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μανιερισμοῦ κατασταλάζει στὴ δυτική της ἄκρη, ποὺ μπαίνει στὸ Μπαρὸκ χωρὶς νὰ γνωρίσει τὴν Ἀναγέννηση, δὲν ξανάγινε ἀπὸ κανένα καλλιτέχνη. Ἐξάλλου, ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔχει ἀσυνήθιστη οὑμανιστικὴ καὶ τεχνικὴ μόρφωση καὶ ἡ ἔξοχη του διάνοια ὀργανώνει σὲ σύγγραμμα τὶς ἰδέες του γιὰ τὶς κύριες τέχνες, ὅπως ὀργανώνει συχνὰ τὶς συνθέσεις του πάνω σὲ γεωμετρικὰ σχήματα, ἐλλείψεις, παραβολὲς ἢ ὑπερβολές. Ὁ πιστὸς μὲ τὴ διψασμένη ἀνάταση πρὸς τὸν Θεὸ εἶναι ὁ καλλιτέχνης ποὺ μὲ τὴ δύναμη τῆς φαντασίας φθάνει στὸ μυστικὸ ὅραμα. Στὴ μοναξιὰ τοῦ Τολέδου, ὅπου δὲν τὸν καταθλίβει ἡ παρουσία τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου καὶ δὲν τὸν κυνηγᾶ ἡ δόξα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ μετουσιώσει τὸ ὅραμά του σὲ ἔργο τέχνης. Ἡ πνευματικὴ ἐπιταγὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μανιερισμοῦ εὐνοεῖ τὴν ἄνθηση αὐτῆς τῆς ὑποκειμενικῆς τέχνης καὶ ὁ πάντα ἀσυμβίβαστος Κρητικὸς βρίσκεται στὸ κλῖμα του. Κοντολογῆς, ἡ ζωὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου, σὲ ὅ,τι τὴν ὁρίζει ὡς ἐξωτερικὴ περιπέτεια καὶ ὡς ἐσωτερικὴ οὐσία, ψυχικὴ καὶ πνευματική, εἶναι μοναδικὴ καὶ γι' αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ τέχνη του, τὸ ὕφος του ἀντίστοιχα μοναδικά, χωρὶς δυνατότητα συνέχειας σ' ἐπιγόνους.

Τώρα ὅμως ξανάρχεται τὸ ἐρώτημα ἐπίμονο: ἡ μητρική του γλῶσσα στὴν τέχνη ἔμεινε ἐντελῶς ἀμέτοχη στὴ διαμόρφωση αὐτῆς τῆς «ποιητικῆς» ποὺ ἔδωσε στὸν κόσμο ὁ Θεοτοκόπουλος;

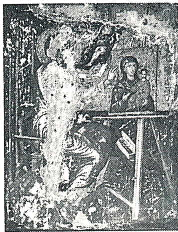
Ὄχι, δὲν ἔμεινε ἀμέτοχη, μποροῦμε ν' ἀπαντήσομε μὲ ἥσυχη τὴν καρδιά, τώρα ποὺ ξεκαθαρίστηκε ἡ περιοχή μας ἀπὸ τὶς παραπλανητικὲς συσχετίσεις καὶ ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες· αὐτὲς κινδύνευαν νὰ φέρουν τὸν Θεοτοκόπουλο στὰ μέτρα ἑνὸς μέτριου ζωγράφου ποὺ ἀγωνίζεται σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ν' ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὶς ὑποσυνείδητες κακὲς συνήθειες ποὺ ἀπόκτησε στὰ νιάτα του ἢ ποὺ παριστάνει τὸν πρωτότυπο παίρνοντας ἀπὸ μιὰ ἐξωτικὴ καὶ ἄγνωστη τέχνη μορφολογικὰ χαρακτηριστικά. Ἡ σημασία τῆς γνώσης του τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς δὲν πρέπει ν' ἀναζητηθῆ σὲ λεπτομερειακὲς συσχετίσεις, ἀλλὰ σὲ πολὺ οὐσιαστικώτερες ἀρχές: στὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ νόημα τῆς τέχνης. Τότε θὰ καταλάβομε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του τὸν δίδαξε τὴν κυριαρχικὴν ἀξία στὴν τέχνη τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τοῦ ὕ φ ο υ ς (στύλ), χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ δώσει τὸ συγκεκριμένο ὕφος, ὅτι τὸν δίδαξε δηλ. τὴν ἀξία τῆς π α ρ α μ ό ρ φ ω σ η ς ποὺ γίνεται σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ὕφους, χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ ὑποδείξει καὶ τὶς συγκεκριμένες παραμορφώσεις. Πέρα ἀπὸ αὐτὲς τὶς ριζικὲς ὑποθῆκες, ποὺ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ τοῦ δώσει ἔτσι καθαρὰ ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ ποὺ εὐνοήθηκαν ἀπὸ αὐτήν, ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἀφήνει τὴ διάθεση γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς παράστασης, τοῦ ἐμπνέει τὴν ἔξαρση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ ἔρχεται μπροστὰ λιγοστεύοντας ἔτσι τὴ σημασία τοῦ χώρου ποὺ τὴν περιβάλλει. Τὰ γενικώτατα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀποδίδονται ἐδῶ στὴν ἑλληνική του καταγωγὴ ἀποτελοῦν καὶ διακριτικὰ σημεῖα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του ζωγράφους τοῦ Μανιερισμοῦ. Ἂς θυμηθοῦμε τὴν ὑποτίμηση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸ ἔργο τοῦ Τιντορέττου καὶ τὴν κοσμικὴν εὐρύτητα ποὺ παίρνει συχνὰ ὁ χῶρος στὸν ἴδιο ζωγράφο· ἡ δαιμονικὴ ἐνέργεια ποὺ συστρέφει τὰ πλήθη σ' ἕνα μπέρδεμα ἀπὸ καμπύλες προσδίδει συχνά, στὶς περισσότερο ἀπόκοσμες συνθέσεις τοῦ Βενετοῦ ζωγράφου, κάτι τὸ βαρύ, τὸ περίπλοκο, τὸ ἀβάσταχτο, μὲ μιὰ λέξη: τὸ βόρειο, ποὺ ἡ μεσογειακὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Δομήνικου δὲν δέχθηκε ποτέ.

Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι ὁ ἐξαίσιος αὐτὸς Ἕλληνας τοῦ 16ου αἰώνα, ἔχοντας ὑπερήφανη τὴ συνείδηση ὅτι ἦταν φορέας μιᾶς αἰώνιας κληρονομίας, ὄχι μόνο προσαρμόσθηκε, μὲ τὴ νησιώτικη εὐστροφία του, τέλεια στὸν πνευματικὸ πολιτισμὸ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, μὰ καὶ στάθηκε δημιουργὸς μιᾶς ἀπὸ τὶς πληρέστερες ἐκφράσεις του.

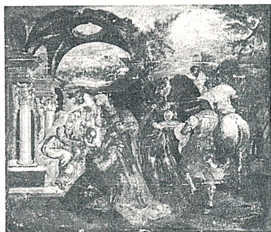
(Περιοδικὸ ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, τόμ. Δ', 1950.— Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ὁ ἐπίλογος ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Μ. Χατζηδάκη «Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ Ζωγραφική»).

Ἀνθολόγηση κειμένων: *ΡΕΝΑ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ*

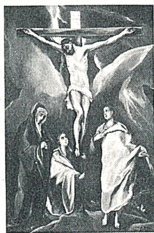
Οἱ πίνακες



I. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ (41 × 32 ἑκ.). *Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Μοναδικὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο ποὺ ξέρουμε σὲ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία φορητῆς εἰκόνας. Τὸ δώρισε στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ὁ Δ. Σισιλιάνος. Εἶναι Κρητικῆς τέχνης καὶ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1560. Ἔχει τὴν ὑπογραφὴ ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ.



II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (40 × 45 ἑκ.). *Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα «βενετοκρητικὰ» ἔργα τοῦ Γκρέκο, ὅταν ἄρχισε νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ δυτικὴ ζωγραφική. Χρονολογεῖται γύρω στὰ 1560 - 1565 καὶ ἔχει τὴν ὑπογραφὴ ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ. Ὁ Α. Γ. Ξύδης ἀναγνώρισε τὴν πηγή του σὲ μιὰ χαλκογραφία τοῦ Κορνήλιου Κόρτ.



III Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ (120 × 80 ἑκ.). *Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Τὸ ἔργο εἶναι ἐπιζωγραφισμένο κατὰ μεγάλο μέρος, ἀλλὰ ὁπωσδήποτε γνήσιο σύμφωνα μὲ τοὺς περισσότερους κριτικοὺς (Μάγερ, Λεζάντρ, Χάρτμαν κ. ἄ.). Ὁ Χοσὲ Καμὸν Ἀθνὰρ τὸ χρονολογεῖ ἀνάμεσα στὰ 1592 - 1595. Ὁ Οὐέθεϋ τὸ θεωρεῖ ἀντίγραφο.



IV - V. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ (115 × 217 ἑκ.). *Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου*. (Φωτογραφία Μ. Βερνάρδου). — Τὸ ἔργο ἀποτελοῦσε ἀρχικὰ τὸ ἐπάνω μέρος ἑνὸς μεγάλου *Εὐαγγελισμοῦ*, ποὺ προοριζόταν γιὰ τὸ Νοσοκομεῖο Ταβέρα (ἢ Afuera) στὸ Τολέδο. Τὸ ἀγόρασε στὸ Μόναχο ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1931) γιὰ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.



VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ) (1577 — 401 × 226 ἑκ.). *Σικάγο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης*. — Εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο γιὰ τὸ Σάντο Ντομίνγκο ἐλ Ἀντίγκουο τοῦ Τολέδου. Ὁ θαυμάσιος χρωματισμὸς εἶναι τυπικὰ βενετσιάνικος· τὰ σώματα θυμίζουν Τισιανό, ἐνῶ οἱ πλευρικὲς ὁμάδες βυζαντινὰ ψηφιδωτά. Ὑπογραφή: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρὴς ὁ δείξας ‚αφοζ'.



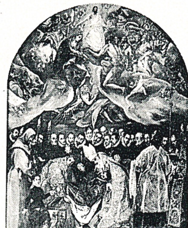
VII. Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ («ΔΙΕΜΕΡΙΣΑΝΤΟ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ ΜΟΥ» ἢ ESPOLIO) (1579 — 285 × 173 ἑκ.). *Τολέδο, Καθεδρικὸς Ναός*. — Στὸν περίφημο πίνακα κυριαρχεῖ τὸ κόκκινο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ κίτρινα καὶ τὰ γαλάζια τῶν Ἁγίων Γυναικῶν, ποὺ τὰ τρομαγμένα βλέμματά τους προσηλώνονται στὸ καρφὶ ποὺ στερεώνεται στὸ Σταυρό.



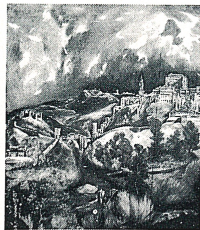
VIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ (1580 — 140 × 110 ἑκ.). *Μαδρίτη, Ἐσκοριάλ*. — Ὁ πίνακας ὀνομαζόταν καὶ *Τὸ ὄνειρο τοῦ Φιλίππου Β'*. Ὁ Γκρέκο ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὴν πρὸς Φιλιππησίους Ἐπιστολή, κεφ. β', 10: «ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πᾶν γόνυ κάμψῃ ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων». Τὰ ἀρχικὰ J.H.S. σημαίνουν Ἰησοῦς ὁ Σωτὴρ τῶν Ἀνθρώπων.



IX. Η ΑΓΩΝΙΑ ΣΤΗ ΓΕΘΣΗΜΑΝΗ (ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ) (1590 - 95 — 102 × 132 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Γιὰ τὸν Γκρέκο, μὲ τὴ βαθιὰ θρησκευτικότητα, τὸ θέμα αὐτὸ ἦταν ἕνας στοχασμὸς πάνω στὸν πόνο, μιὰ δραματικὴ ἐμπειρία. Ἡ ἀγωνία τοῦ ἑκούσιου θύματος προβάλλεται σ' ἕνα ἀποκαλυπτικὸ τοπίο μὲ ἀπειλητικὰ σύννεφα καὶ βράχους.



X - XI. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΑ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ (1586 - 88 — 480 × 360 ἑκ.). *Τολέδο, Ἐκκλησία τοῦ Σάντο Τομέ*. — «Ὑπέροχο ἔργο» τὸ χαρακτήρισε ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο, ἔχοντας συνείδηση ὅτι ξαναδημιούργησε, στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, μιὰ Ἱερὴ Σκηνὴ μεσαιωνικῆς πνευματικότητας. Ἀσφαλῶς ἡ σύνθεση ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία καὶ εἰδικότερα ἀπὸ τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου.



XII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟΥ ἢ ΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΜΕ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ (1610 - 14 — 121 × 109 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο*. — Ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα του τῆς ἰταλικῆς περιόδου ὁ Γκρέκο μᾶς εἶχε δώσει ἐξαιρετικὲς ἑρμηνεῖες τοπίων, ποὺ φαίνονταν σὰ σὲ ὄνειρο, βγαλμένα μέσα ἀπὸ τὴ μνήμη. Ἐδῶ τὰ τείχη, οἱ πύργοι, τὰ σπίτια, ἐμφανίζονται σ' ἕνα χλωμό, ἐξωπραγματικὸ φῶς.



XIII. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (1600 - 1605 — 275 × 127 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο*. — Ὁ τεράστιος πίνακας τέλειωνε ἐπάνω σὲ ἡμικύκλιο, πράγμα ποὺ τόνιζε τὴν ἀνοδικὴ κίνηση τοῦ Χριστοῦ, πρὸς τὴν ὁποία συγκλίνουν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης. Οἱ ἀνήσυχες, συνεστραμμένες μορφὲς μοιάζουν σὰ νὰ μετεωρίζωνται σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἀλλόκοτα φωτισμένη.



XIV. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ (1600 - 1605 — 106 × 130 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Ὁ Γκρέκο ἀσχολεῖται συχνὰ μ' αὐτὸ τὸ θέμα, σύμβολο τοῦ πνεύματος τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ὁ δραματικὸς τονισμὸς τῶν χειρονομιῶν, τὸ στυλιζάρισμα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων καὶ ἡ ἐξαΰλωση τῶν μορφῶν ὑπάρχουν καὶ εἶναι ἔντονα σὲ ὅλες τὶς παραλλαγές.



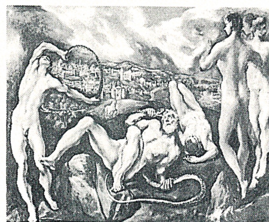
XV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΔΙΝΑΛΙΟΥ ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΝΙΝΙΟ ΝΤΕ ΓΚΕΒΑΡΑ (γύρω στὰ 1600 — 171 × 108 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο*. — Ἡ ψυχολογικὴ διείσδυση τοῦ Γκρέκο ἐμφανίζεται ὄχι μόνο στὸ σκεπτικὸ πρόσωπο καὶ στὸ ἔντονο βλέμμα τοῦ Μεγάλου Ἱεροεξεταστῆ, ἀλλὰ καὶ στὸ χέρι του, ποὺ κρέμεται χαλαρωμένο, καὶ στὸ ἄλλο του χέρι, ποὺ συσπᾶται.



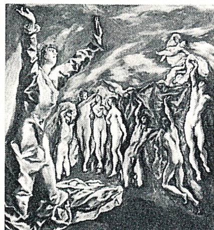
XVI-XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΤΩΧΟΣ (1597 - 1599 — 191 × 97 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Αὐτὴ ἡ ὡραιότατη σύνθεση εἶναι μιὰ σημαντικὴ ἀπόδειξη γιὰ τὴν προοδευτικὴ ἐγκατάλειψη ἀπὸ τὸ ζωγράφο τῶν κανόνων τῶν ἀναλογιῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Διατηρεῖται ὅμως ἄθικτη ἡ ἰσορροπία τῆς σύνθεσης μὲ τὴν πυραμιδικὴ δομὴ καὶ ἡ χρωματικὴ λάμψη.



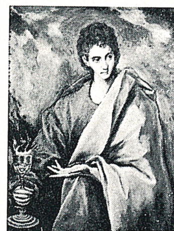
XVIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΟΡΤΕΝΣΙΟ ΦΕΛΙΞ ΠΑΡΑΒΙΘΙΝΟ (1609 — 113 × 86 ἑκ.). *Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν*. — Ὁ εὐαίσθητος ποιητὴς καὶ μεγάλος ἱεροκήρυκας Παραβιθίνο, φίλος καὶ θαυμαστὴς τοῦ Γκρέκο, ἀπεικονίζεται νὰ διακόπτῃ γιὰ μιὰ στιγμὴ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὰ βιβλία, βάζοντας τὸ χέρι σὰ σημάδι στὴ σελίδα, μὲ μιὰ φυσικότατη κίνηση.



XIX. Ο ΛΑΟΚΟΩΝ (1610 - 1614 — 142 × 193 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Τὸ κλασικὸ θέμα, ποὺ μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ περίφημου ἑλληνιστικοῦ ἀγάλματος εἶχε κάνει τόση ἐντύπωση στοὺς καλλιτέχνες τοῦ 16ου αἰώνα, ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὸν Γκρέκο μὲ πνεῦμα θρησκευτικὸ καὶ δραματικό. Δυὸ μορφὲς παρακολουθοῦν ἀπαθεῖς τὴν τιμωρία τοῦ Λαοκόοντα καὶ τῶν δύο γιῶν του.



XX. Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ἢ ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ (1610 - 1614 — 225 × 193 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο*. — Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ἀτενίζει τὸν οὐρανό, ἐνῶ οἱ ψυχὲς τῶν μαρτύρων περιμένουν τὰ λευκὰ ἐνδύματα ποὺ φέρνουν οἱ ἄγγελοι· τὸ ἔργο εἶναι μοναδικὸ γιὰ τὸ νεωτερισμὸ στὴν ἔμπνευση, στὰ μορφικὰ στοιχεῖα καὶ στὴ δομή.



XXI. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ (1595 - 1600 — 102 × 77 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο*. — Ὁ Ἅγιος δείχνει τὸ φίδι ποὺ ἐμφανίστηκε μὲ θαυματουργὸ τρόπο στὸ δισκοπότηρο, ὅπου εἶχε ρίξει δηλητήριο ὁ Δομιτιανός. Ὁ ὡραιότατος αὐτὸς πίνακας ἀνήκει σὲ μιὰ σειρὰ *Ἀποστόλων («Apostolado»)* ποὺ δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ ἀνασυντεθῆ, ὅπως ἄλλες σειρές.



Ι. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ. Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη.



II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ. 'Αθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη.



III. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ. Ἀθήνα, Ἐθνική Πινακοθήκη καί Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτζου.



IV-V. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ. 'Αθήνα, 'Εθνική Πινακοθήκη καί Μουσεῖο 'Αλεξάνδρου Σούτζου.







VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ). Σικάγο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης.



VII. Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Τολέδο, Καθεδρικός Ναός.



VIII. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ. Μαδρίτη, Ἐσκοριάλ.



IX. Η ΑΓΩΝΙΑ ΣΤΗ ΓΕΣΘΗΜΑΝΗ (ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ). Λονδίνο, Ἐθνική Πινακοθήκη.





X-XI. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΑ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ. Τολέδο, Ἐκκλησία τοῦ Σάντο Τομέ.





XII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟΥ ἤ ΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΜΕ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ. Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσεῖο.



XIII. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.

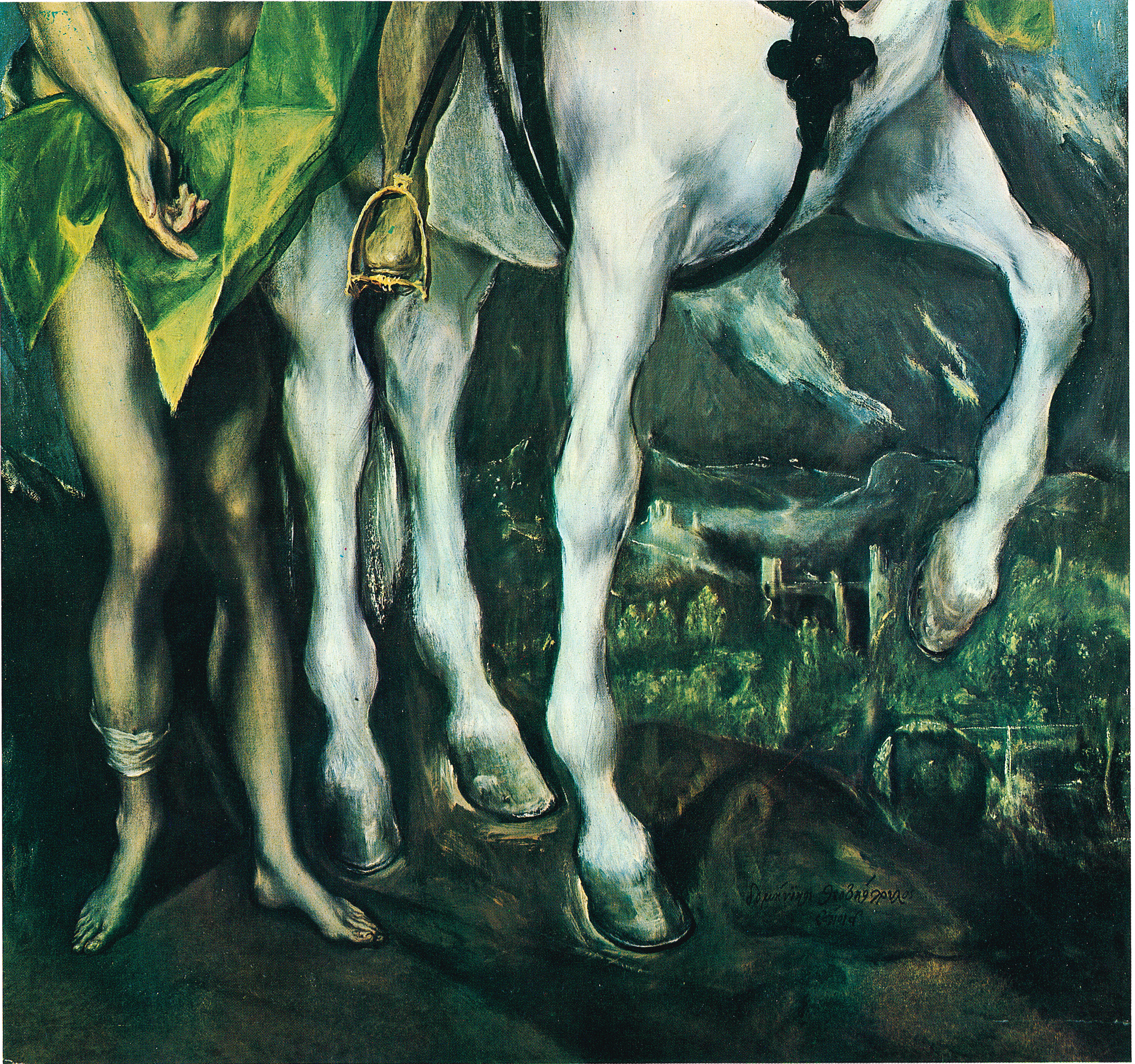


XIV. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ. Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη.



XV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΔΙΝΑΛΙΟΥ Φ. Ν. ΝΤΕ ΓΚΕΒΑΡΑ. Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσεῖο.



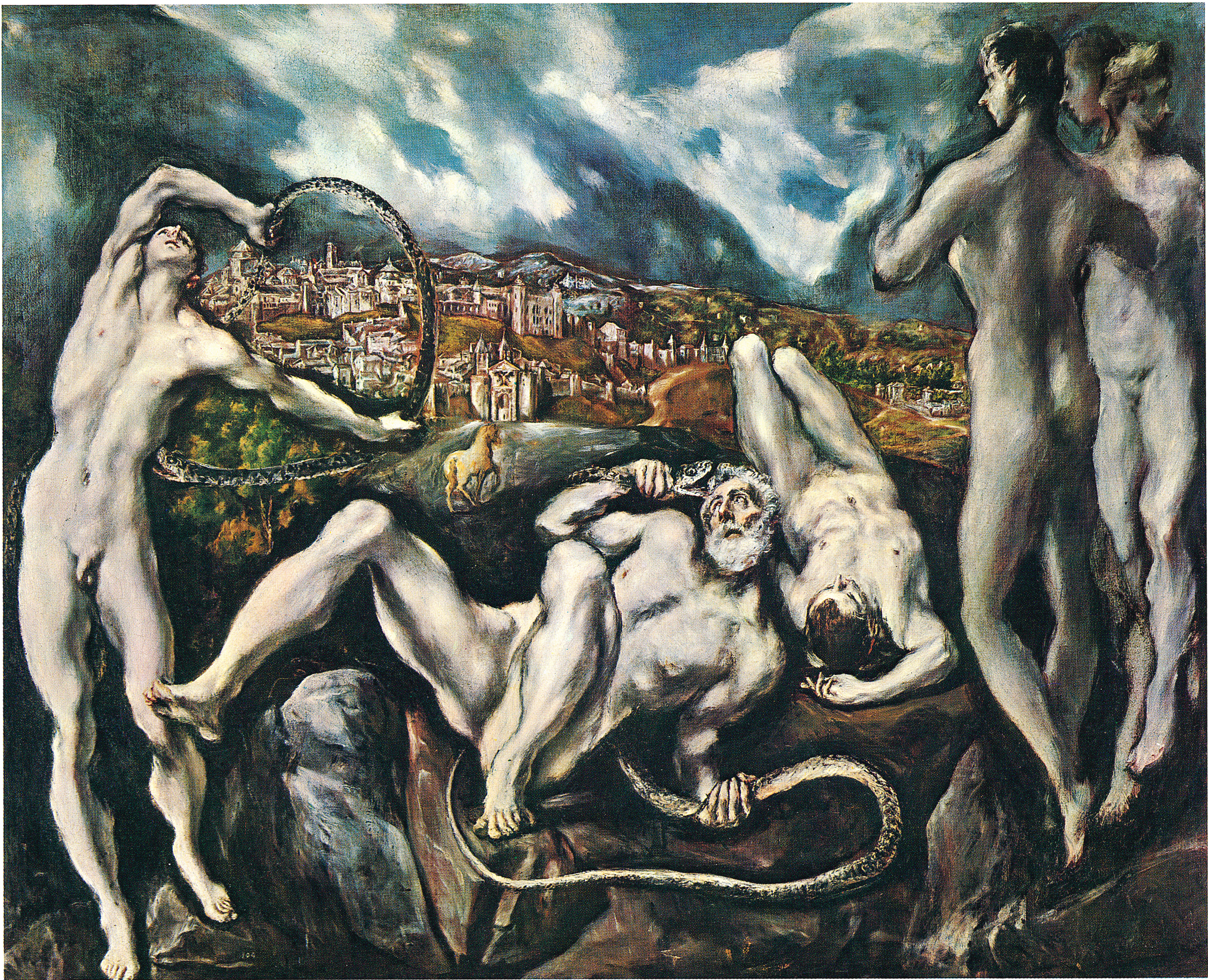


XVI-XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΤΩΧΟΣ. Οὐάσιγκτον, Ἐθνική Πινακοθήκη.





XVIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΟΡΤΕΝΣΙΟ ΦΕΛΙΞ ΠΑΡΑΒΙΘΙΝΟ. Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.



XIX. Ο ΛΑΟΚΟΩΝ, Οὐάσιγκτον, Ἐθνική Πινακοθήκη.



XX. Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ἤ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ. Ν. Ὑόρκη, Μητροπολιτικό Μουσεῖο.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιὰ ὑπερέκδοση τῶν οἴκων FABBRI - ΜΕΛΙΣΣΑ

«Ἕνα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

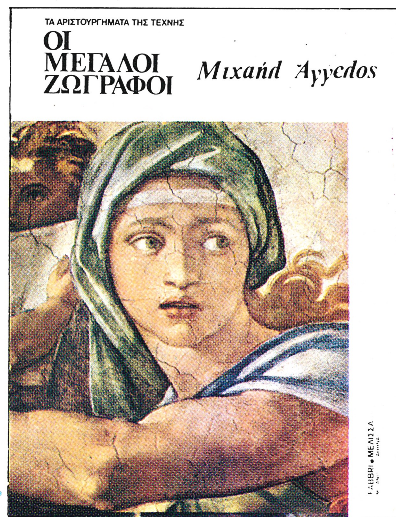
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν ξανατυπώθηκαν καὶ περιλαμβάνονται στοὺς βιβλιοδετημένους τόμους.

Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Βὰν Γκὸγκ
3. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 4. Ντελακρουὰ
5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ
7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ
10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ
13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ
15. Καντίνσκυ 16. Εὑρετήρια
17. Γκόγια 18. Βελάσκεθ
19. Ροῦμπενς 20. Ρέμπραντ
21. Φρὰνς Χὰλς 22. Νταβὶντ
23. Μουρίλλο 24. Πουσσέν
25. Βαττὼ 26. Φραγκοναρ
27. Χόγκαρθ 28. Γκουάρντι
29. Βὰν Ντάυκ 30. Βερμέερ
31. Κόνσταμπλ 32. Εὑρετήρια
33. Ματὶς 34. Μπρὰκ 35. Σαγκάλ
36. Μοντιλιάνι 37. Πικάσσο α΄ 38. Πικάσσο β΄ 39. Κλέε 40. Ντερὰιν
41. Ρουὼ 42. Ζουὰν Γκρὶ 43. Μὰξ Ἔρνστ 44. Λεζὲ 45. Μόντριαν
46. Ντὲ Κίρικο 47. Μιρό 48. Εὑρετήρια 49. Ραφαὴλ α΄ 50. Ραφαὴλ β΄
51. Ντύρερ 52. Χόλμπαϊν 53. Μπρέγκελ 54. Καρπάτσιο
55. Τζιορτζιόνε 56. Τισιανὸς α΄ 57. Τισιανὸς β΄ 58. Βερονέζε
59. Καραβάτζιο 60. Γκρύνεβαλντ 61. Τιντορέττο

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων ἔγινε σύμφωνα μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἔχουν τὰ τεύχη στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴ χώρα μας τὰ ἀριστουργήματα τῆς καλλιτεχνικῆς μας δημιουργίας. 2000 Ἕλληνες Ζωγράφοι καὶ Χαράκτες, ἀπὸ τὸ 16ο αἰώνα μέχρι σήμερα, παρουσιάζονται μὲ πιστότατες καὶ ἐξαιρετικὰ καλαίσθητες ἀναπαραγωγές.

Κορυφαῖοι Ἕλληνες ἐπιστήμονες, ἱστορικοὶ καὶ κριτικοὶ τῆς τέχνης, συνεργάζονται γιὰ τὴν ἀρτιότερη καὶ τὴν πιὸ ἄψογη παρουσίαση τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν καὶ τῶν θησαυρῶν τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς.

24 μονογραφίες γιὰ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους καὶ ταυτόχρονα ἀντιπροσωπευτικοὺς ζωγράφους μας ἀπὸ τὸ 19ο αἰώνα καὶ τὸν 20ό.
Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς.
Λεξικὸ τῶν Ἑλλήνων Ζωγράφων καὶ Χαρακτῶν ἀπὸ τὸ 16ο αἰώνα μέχρι σήμερα.



2000 Ἕλληνες Ζωγράφοι στὴν Πινακοθήκη σας! 4 πολυτελέστατοι τόμοι στὴ βιβλιοθήκη σας!

Γιγαντιαῖο σχῆμα (37×27 ἐκ.) 700 σελίδες μὲ κείμενα 1300 σελίδες μὲ εἰκόνες πολύχρωμες σὲ χαρτὶ ἰλλουστρασιὸν 180 γραμμαρίων.

Κάθε τόμος πωλεῖται 2200 δρχ.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν σὲ δεύτερη ἔκδοση στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο:

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

Οἱ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ 80 τεύχη τῶν 70 δρχ. (σύνολο 5600 δρχ.) καὶ θὰ βιβλιοδετηθοῦν σὲ 5 πολυτελέστατους τόμους μὲ 200 δρχ. κατὰ τόμο (1000 δρχ.). Περιέχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 700 σελίδες μὲ κείμενα καὶ 1300 ὁλοσέλιδες ἔγχρωμες εἰκόνες.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχει τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορεῖ τώρα στὴν τιμὴ τῶν 70 δρχ. τὴν ἑβδομάδα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσει τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Κάθε τόμος καλύπτει μιὰ περίοδο καὶ περιλαμβάνει 15 ἀντιπροσωπευτικοὺς ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

ΜΕΡΙΚΟΙ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ

Τζιόττο, Μποττιτσέλλι, Ἱερώνυμος Μπός, Λεονάρντο Ντὰ Βίντσι, Ντύρερ, Μιχαὴλ Ἄγγελος, Ραφαήλ, Τισιανός, Χόλμπαϊν, Ἐλ Γκρέκο, Ροῦμπενς, Βελάσκεθ, Ρέμπραντ, Γκόγια, Ντελακρουά, Βὰν Γκόγκ, Ματίς, Πικάσσο, Μοντιλιάνι, Ντὲ Κίρικο. Γκωγκέν, Λωτρέκ.

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.

75 Μεγάλοι Ζωγράφοι στὴν Πινακοθήκη σας! 5 πολυτελέστατοι τόμοι στὴ βιβλιοθήκη σας!

Ὅλοι οἱ τόμοι τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμοι βιβλιοδετημένοι καὶ μπορεῖτε νὰ τοὺς βρεῖτε στὸ βιβλιοπωλεῖο μας.

Κάθε τόμος πωλεῖται 1600 δρχ.



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
«ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΑΘΗΝΑ: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 3611692 - 3635096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 229010